



Televisão Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário



Volume I

Gabriela Borges, Renato Luiz Pucci Jr., Flávia Seligman (eds.)

Televisão Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário



Volume I

Gabriela Borges, Renato Luiz Pucci Jr., Flávia Seligman (eds.)

Borges, Gabriela; Pucci Jr., Renato; Seligman, Flávia (eds.)
Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário. Volume I
Gabriela Borges, Renato Luiz Pucci Jr., Flávia Seligman – Faro e São Paulo, 2011
ISBN: 978-85-63552-02-0

1.Televisão 2. Ficção 3. Documentário 4. Análise Audiovisual 5.Título

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário Volume I

Organização: Gabriela Borges, Renato Luiz Pucci Jr., Flávia Seligman

Design Gráfico: Bloco D

Revisão: Gabriela Borges, Renato Luiz Pucci Jr., Flávia Seligman

EDIÇÕES CIAC

Conselho Editorial

Ana Isabel Soares

Antônio Branco

David Antunes

Eugênia Vasques

Gabriela Borges

João Maria Mendes

Mirian Tavares

Vitor Reia-Baptista

CIAC/Universidade do Algarve

FCHS, Campus Gambelas 8005-139 Faro

T. 289800900 ext. 7541

www.ciac.pt

Diretoria Socine

(2010 – 2011)

Presidente: Maria Dora Genis Mourão, ECA USP

Vice Presidente: Anelise Corseuil, UFSC

Tesoureiro: Paulo Menezes, FFLCH USP

Secretária: Mariana Baltar, UFF

SOCINE/ Departamento de Cinema, Rádio e Televisão

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, São Paulo

www.socine.org.br

Faro e São Paulo
Setembro 2011

Sumário

7_ Introdução

11_ Percursos Narrativos na Televisão

A televisão após a hecatombe

Arlindo Machado

O recurso à ficção em dois filmes documentais portugueses

Eduardo Cintra Torres

Linha direta justa e a reconstrução do regime militar

Mônica Almeida Kornis

O Amor segundo B. Schianberg - Muito além do reality show

Angélica Coutinho

Audiovisual por ele mesmo: No estranho planeta dos seres audiovisuais

Dennison de Oliveira

77_ Recriações e Transcriações

Play it again, Sam. Narrativas beckettianas nos meios audiovisuais

Gabriela Borges

Particularidades narrativas da microssérie Capitu

Renato Luiz Pucci Júnior

Ó pai ó: elementos narrativos atualizados entre o cinema e a televisão

Flávia Seligman

Um filme para cinema, um episódio para televisão: o caso da adaptação dupla de O louco do Cati

Fabiano Grendene de Souza

127_ Narrativas seriadas

As duplas vidas nas séries televisivas

Mauro Eduardo Pommer

L for LOST

Glaucio Madeira de Toledo

The west wing: análise dos recursos estéticos do episódio piloto

Regina Lúcia Gomes Souza e Silva

Arquivo X. Um estudo da linguagem audiovisual na televisão

Luís Eduardo Rodrigues

Mocinhos e Bandidos: o policial brasileiro como gênero na televisão

Luíza Cristina Lusvarghi

Cinema na tevê: um estudo das produções ficcionais da RBS TV

Miriam de Souza Rossini

Aspectos do tempo diegético na telenovela *O grito*, de Jorge Andrade

Sabina Reggiani Anzuategui

207_ Colaboradores

Introdução

Este livro é resultado das actividades desenvolvidas no seminário temático *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário*, do XIV Encontro Internacional da SOCINE (Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual), realizado na Universidade Federal de Pernambuco em outubro de 2010. O encontro de pesquisadores de diferentes universidades brasileiras e estrangeiras interessados em discutir o estado da arte dos estudos televisivos, em particular na sua inter-relação com o cinema, foi bastante profícuo. Em função disso, os coordenadores do seminário organizaram esta coletânea com o intuito de dar a conhecer os projetos e as reflexões mais recentes que se desenvolvem neste campo, sistematizar as principais questões teóricas e empíricas que mobilizam as pesquisas em curso e delinear, a partir do início de um diálogo entre as academias brasileira e portuguesa, alguns pontos de interesse e preocupações comuns que propiciem o aprofundamento do debate sobre a televisão. Neste sentido, foi realizada uma parceria entre a SOCINE e o CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) da Universidade do Algarve para a co-edição deste livro.

Em vista da excepcional relevância cultural da televisão desde o início da segunda metade do século passado, torna-se imprescindível aprofundar o conhecimento do meio a fim de avançar na discussão de problemas de pesquisa ainda muito prementes. Apesar de a pesquisa sobre a televisão se mostrar bastante desenvolvida em relação a aspectos como a recepção e a produção, a análise audiovisual ainda é o grande desafio a ser superado. Em *Storytelling in film and television* (2003), Kristin Thompson aponta o notável atraso da pesquisa com análise de produtos televisivos e sugere que este decorre da visão dominante, até há poucas décadas, de que a programação da televisão seria constituída por um fluxo homogeneizador e hipnotizante (Raymond Williams), concepção que não abriria espaço para o exame detalhado de produtos específicos. A autora indica as razões por que o paradigma do fluxo televisivo deve ser afastado, entre elas a de que tanto constatações empíricas quanto dos estudos de recepção indicam que os telespectadores conseguem distinguir claramente entre um programa e outro, assim como entre o programa e os intervalos comerciais, o que estava fora do horizonte da ideia de fluxo. Com isso, a pesquisa no campo pode se valer do know-how da análise fílmica. Arlindo Machado, no livro *A televisão levada a sério* (2000), que se tornou um marco nos estudos televisivos no Brasil, também levanta o mesmo ponto ao sugerir a importância do estudo e da análise dos programas televisivos, muito mais que do fluxo da programação. Além disso, enfatiza a importância da televisão como um meio de expressão estética como tantos outros, tais como o cinema, a literatura e o teatro, e indica um repertório básico de programas televisivos, propondo assim um reenquadramento da discussão da qualidade na televisão. No livro *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*, lançado em Portugal

em 2008, Gabriela Borges sistematiza a análise de práticas de qualidade na televisão latino-americana e europeia, com o intuito de apresentar metodologias de análise de um dos principais elementos constituintes do meio televisual, o programa.

De certo modo, e mesmo que tangencialmente, a questão da qualidade perpassa todos os artigos deste livro. A proposta concentra-se assim no exame de produções ficcionais e documentárias da televisão, tendo em vista o debate e o avanço do conhecimento de produtos específicos, ou grupos de produtos, assim como de proposições de caráter teórico e perspectivas que abarcam o sentido da produção televisiva, em suas respectivas conjunturas histórica, social e cultural. O enfoque se centra nos aspectos estilísticos, narrativos e de composição audiovisual, com o objetivo de debater ocorrências específicas do meio ou que possuem denominadores comuns com outras artes e mídias. Sendo assim, a partir de diferentes perspectivas teóricas, vários modos de articulação da linguagem audiovisual são explorados na leitura do fazer televisual de cada um dos programas analisados.

O livro está organizado em três seções: **Percursos Narrativos na Televisão; Recriações e Transcriações e Narrativas Seriadas.**

A primeira seção, **Percursos Narrativos na Televisão**, aborda o experimentalismo e a criatividade na televisão, bem como a intrincada relação entre a ficção e a realidade neste meio. Os textos partilham o estudo da construção signíca da narrativa a partir dos elementos que compõem a linguagem, pois se debruçam sobre uma leitura atenta dos seus modos de significação. O artigo de abertura do livro apresenta o trabalho do pesquisador convidado para o seminário de Televisão da SOCINE, Arlindo Machado, que continua a desenvolver a sua pesquisa sobre o tema da experimentação na televisão. Ao analisar o programa italiano *Cinico TV* (1989-1993), de Cipri e Maresco, que é concebido como uma intervenção pirata na televisão, o autor discute a qualidade da televisão italiana a partir das características estéticas e estilísticas do programa. É de destacar também o artigo do pesquisador português Eduardo Cintra Torres, convidado para participar desta coletânea a partir de sua intervenção num outro painel da SOCINE. O artigo analisa a ficção como uma “ferramenta de evidenciação do real” em documentários portugueses contemporâneos, além de corroborar com a proposta deste livro de empreender um diálogo entre as academias brasileira e portuguesa, aproximando os trabalhos de análise audiovisual que estão a ser desenvolvidos nos dois países. Por outro lado, a análise dos outros produtos audiovisuais presentes nesta seção abordam o experimentalismo em recentes propostas veiculadas na televisão brasileira e a construção da ficção a partir de traços do real, apontando para uma reflexão sobre a veracidade e as questões éticas envolvidas na construção signíca, tanto do ponto de vista da produção quanto da recepção.

A segunda seção, **Recriações e Transcriações**, envolve o problema da migração de produtos entre a televisão e outros meios. Trata-se da recorrente problemática da adaptação, que

tem sido abordada segundo diferentes conceituações: tradução intersemiótica, transmediação, entre outras, cada qual com sua carga teórica específica. Numa época de convergência entre os meios, essa problemática é alçada ao primeiro plano dos estudos de televisão, tal o número de ocorrências exibidas nas telas. Os quatro textos da secção se voltam para uma notável experiência no âmbito da cultura europeia e para realizações em três distintos estados brasileiros: Rio de Janeiro, Bahia e Rio Grande do Sul, o que é um indicio da crescente disseminação de atitudes ousadas em adaptações televisivas no Brasil. Os autores dos textos deixam de lado o insuficiente parâmetro da fidelidade ao original e se voltam para o exame das soluções técnicas, narrativas e de linguagem na transposição do teatro, da literatura e do cinema para produtos televisivos de impacto qualitativo ou de audiência. Seja a partir do teatro de Beckett, seja desde o mais celebrado romance de Machado de Assis, de uma peça popular do teatro baiano ou da bifurcação cinema/TV levada a cabo numa produção dupla e parcialmente simultânea, os elementos originais são incorporados quando possível, metamorfoseados quando necessário, deixados de lado e trocados por outros quando novos caminhos se apresentam. Para além das restrições de especificidade de cada meio, que em outros tempos tiveram tanto peso para a realização e para a crítica, por exemplo, nas formulações de Clement Greenberg (1940), as experiências analisadas nesta secção dão conta da intensa troca entre os meios e da busca incessante de soluções que produzam não réplicas do original, mas um produto televisivo marcante. Apontam também para o imenso potencial narrativo da televisão, ainda por ser devidamente explorado.

A terceira secção, **Narrativas Seriadas**, aborda as séries televisivas e os novos formatos, principalmente em produções norte-americanas e brasileiras. Ressaltamos que o pesquisador brasileiro Mauro Pommer, que apresentou seu trabalho em outro painel da SOCINE, foi também convidado a participar desta coletânea pelo interesse do seu trabalho para os estudos televisivos. Nos últimos anos, as séries norte-americanas ganharam evidência no cenário internacional devido ao sucesso de público mas, principalmente, devido à qualidade das propostas narrativas que apresentam. Autores como Greeber (2004), McCabe e Akass (2007) e Nelson (2007) abordam não apenas a popularidade destas séries, mas também as suas novas propostas narrativas que ultrapassam a discussão da relação entre cinema e televisão ao serem inseridas no mercado global de convergência das mídias. A criação de personagens multifacetadas e narrativas transmídias para públicos específicos, em geral organizados em fãs clubes, reconfigura tanto a discussão sobre a qualidade na televisão quanto o próprio modo de se fazer televisão no mundo globalizado. Os autores centram-se assim na análise dos aspectos estilísticos e estéticos, sem descuidar da importância dos aspectos mercadológicos em tais produções. No caso brasileiro, as séries e, principalmente, as minisséries têm explorado temas e formas diferenciadas e se tornaram no grande palco da experimentação na televisão. Sendo assim, os textos desta secção apontam algumas raridades em termos da análise audiovisual, centrando-se, por um lado num género ainda pouco estudado, o policial, e nas produções locais que movimentam o mercado regional do Sul do Brasil e, por outro lado, no género de excelência da televisão brasileira, a telenovela. Entendemos que, por seu carisma e proximidade com

o público, as narrativas seriadas da televisão constituem um dos mais caros produtos, tratados com muito prestígio pelas emissoras e patrocinadores. Por conta disto os textos analisam a técnica mas sobretudo o conteúdo e a forma como este conteúdo se dispõe, como ele chega ao público e qual é o impacto na produção audiovisual.

Ressaltamos que optamos por manter as redações específicas de Portugal e do Brasil a fim de respeitar o estilo dos autores. Para finalizar, destacamos ainda que este é o primeiro seminário dedicado especialmente aos estudos televisivos no seio da SOCINE, associação de pesquisadores que durante muito tempo esteve voltada aos estudos de cinema. Por essa razão, consideramos de suma importância tanto a realização do seminário quanto a publicação deste livro, que apontam para perspectivas de aprofundamento dos estudos do audiovisual.

Referências

BORGES, Gabriela e REIA-BAPTISTA, Vitor (2008). *Discursos e práticas de qualidade na televisão*. Lisboa: Livros Horizonte.

GREEBER, Glen (2004). *Serial television. Big drama on the small screen*. Londres, BFI Publishing.

GREENBERG, Clement. (1940). Rumo a um novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. - Orgs. - (1997). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

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

MCCABE, Janet e AKASS, Kim (org.) (2007). *Quality TV. Contemporary American television and beyond*. Nova Iorque: I.B.Tauris.

NELSON, Robin (2007). *State of play. Contemporary "high-end" TV drama*. Manchester: Manchester University Press.

THOMPSON, Kristin (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.

Percursos Narrativos na Televisão



A televisão após a hecatombe^{1 2}

Arlindo Machado

A televisão é normalmente praticada e pensada como o lugar por excelência do entretenimento leve e descompromissado, o espaço do espetáculo pueril, em geral voltado a um cotidiano anódino, diante do qual o cidadão comum pode relaxar-se depois de um dia ou uma semana de trabalho duro. Ao contrário de outros meios e artes, poucas são, em televisão, as experiências de risco, capazes de levar as possibilidades expressivas desse meio para além dos seus limites institucionais. Exatamente por essa razão, os intelectuais de formação mais tradicional (Adorno é certamente a referência mais óbvia) resistem à tentação de vislumbrar qualquer alcance estético nos produtos televisivos, produtos esses no geral fabricados em escala industrial para uma massa indiferenciada e pouco seletiva. No modo de entender desses intelectuais, a boa, profunda e densa tradição cultural, lentamente filtrada ao longo dos séculos por uma avaliação crítica competente, não pode ter nada em comum com a epidérmica, superficial e descartável produção em série de objetos comerciais de nossa época, daí porque falar em criatividade ou qualidade estética a propósito da produção televisiva só pode ser uma perda de tempo.

Mas, de repente, surge na televisão italiana – e justo na italiana, considerada uma das piores do mundo – uma experiência singular e extraordinária de televisão, uma experiência, pela primeira vez, radicalmente autoral, tanto no sentido de que constrói um estilo próprio e uma visão pessoal de mundo, como também no sentido de que as assinaturas dos seus dois autores aparecem na primeira cartela de abertura do programa, como as dos pintores apareciam no pé do quadro. Trata-se de *Cinico TV*, “de Cipri e Maresco”, como aparece na primeira cartela, referindo-se aos seus criadores Daniele Cipri e Franco Maresco. O programa esteve no ar de 1989 a 1993, primeiro pela Televideo Market (TVM), de Palermo, e depois em horário nobre pela rede nacional Radio e Televisione Italiana (RAI-TRE), além de posteriores especiais e contínuas reprises, sempre acompanhado por uma legião de fãs fidelíssimos em toda Itália. Foi considerado pelo cineasta Bernardo Bertolucci a única coisa inteligente que aconteceu no audiovisual italiano nas últimas três décadas.

A primeira coisa que chama a atenção nesse programa é a radical opção pelo preto e branco (jamais entra cor no programa). Mas não um preto e branco qualquer. Pelo contrário, através do uso sistemático de um filtro *dégradé*, que amplia os contrastes nas

1_ Agradeço a colaboração de Marta Lucía Velez (Universidad de Caldas, Manizales, Colombia) pela busca dos programas, tradução do italiano, entrevista com um dos diretores e, sobretudo, pela discussão do texto e colaboração na construção das idéias.

2_ O conteúdo deste texto foi apresentado no Seminário TV: formas audiovisuais de ficção e documentário da SOCINE em 2010 e posteriormente publicado na Revista e-compós em 2011.

partes mais altas do quadro, as nuvens são exageradamente carregadas, dando a impressão de que uma tempestade iminente vai desabar sobre as cabeças dos protagonistas. Tudo é construído como se fosse uma interferência pirata na televisão. Tanto os planos iniciais e finais do programa, como as passagens entre os vários *sketches*, são constituídos pelo “chuveiro” característico da televisão fora do ar. De repente, quebrando todo o glamour espetacular e multicolorido do fluxo televisivo, entra no ar um objeto estranho, assustador, com uma visualidade que nada tem a ver com aquilo que se entende por televisão, expondo as vísceras de um punhado de personagens terminais, horrorosos, patéticos, num cenário de ruínas que evoca uma paisagem após uma hecatombe nuclear. Dizem os especialistas que se o mundo fosse submetido a uma guerra atômica, os únicos seres vivos que sobreviveriam seriam as baratas. Aqui temos um cenário após o cataclismo final, onde as baratas sobreviventes foram metamorfoseadas em formas humanas ou semi-humanas, contrariando Kafka, que imaginou, em seu *Die Verwandlung* (A Metamorfose), a história de um homem que se transforma em inseto.

Tudo começou um pouquinho antes, em 1986, no canal TVM, de Palermo, capital da província de Sicília, como se sabe, a região economicamente mais pobre da Itália, além de berço do banditismo organizado, a Máfia. A TVM foi uma das primeiras televisões livres da Sicília, inclusive também da Itália. O movimento das rádios e televisões livres na Europa, que sucede o anterior movimento das rádios e televisões piratas, visava se contrapor ao chamado monopólio estatal das ondas eletromagnéticas, ou seja, à concentração de todo poder de emissão radiofônica e televisiva nas mãos exclusivas do governo nacional. Num primeiro momento, era um movimento de contestação, liderado principalmente pelas forças de esquerda, mas, num segundo momento, esse movimento serviu de ariete para as empresas comerciais de comunicação pressionarem os governos em prol de uma abertura para as rádios e televisões privadas. Depois de vários enfrentamentos e mudanças, muitas televisões livres foram legalizadas e transformadas em televisões comunitárias locais, como foi o caso da TVM. Após a legalização, este canal se dedicou principalmente à realidade siciliana, mas para sobreviver, uma vez que não era uma televisão pública, nem estava na rota dos grandes anunciantes, mantinha vários programas de tele-vendas (daí o nome Televideo Market). Foi nesse canal que Cipri e Maresco, ambos nascidos em Palermo, puderam realizar seus primeiros experimentos com televisão, através de programas dirigidos a jovens, emissões de jazz (uma paixão dos dois) e até mesmo paródias dos programas de tele-vendas. Em troca desse trabalho, a TVM lhes emprestava câmeras e lhes dava acesso às ilhas de edição para que eles pudessem realizar os seus próprios trabalhos experimentais. Assim, eles tiveram a oportunidade de criar, de maneira inteiramente independente, vários ensaios de curta duração que, eventualmente, também podiam ser exibidos nos intervalos entre os programas da TVM. Esses curtas já lidavam, de forma ao mesmo tempo cínica e cômica, com os problemas da comunidade palermitana, como a pobreza, a violência, a solidão, o abandono, o crime organizado e o caos urbanístico da cidade. Foram esses curtas que deram origem à idéia de *Cinico TV*, um programa de tipo fragmentado, constituído de pequenos *sketches*, depois agrupados em edições diárias de cinco a dez minutos (salvo algumas exceções mais longas), que foram originalmente exibidos na TVM.

Em 1990, os jornalistas Didi Gnocchi e Mimmo Lombezzi, que realizavam *Isole comprese* (Ilhas Comprimidas), um programa sobre as televisões locais da Itália, para a rede Italia-UNO, interessaram-se pelas emissões de Cipri e Maresco no canal TVM e os convidaram a participar do programa. Mas os dois autores realizaram poucas contribuições para *Isole comprese*, pois muito rapidamente foram censurados e despedidos, em razão de uma emissão que se referia explicitamente a Silvio Berlusconi, o Big brother da Itália, controlador de todos os meios de comunicação públicos e privados (inclusive da Itália-UNO) e, ainda por cima, primeiro ministro do país (na Itália, equivalente a presidente). Nesse *sketch*, intitulado *A Silvio*³, o personagem ciclista de *Cinico TV*, Francesco Tirone, aparece sentado diante de um aparelho de televisão, com a imagem de Berlusconi ao fundo, enquanto uma voz *over* lhe pergunta: “Buona sera, ma è vero che il potente Berlusconi starebbe per comprare la Sicilia? (Boa noite, mas é verdade que o poderoso Berlusconi quer comprar a Sicília?)⁴” E Tirone, com um forte acento siciliano, lhe responde:

Ma veramente il signor Silvio può anche averli, tutti questi soldi da comprarse anche isole intere [...] e ci credo a questo, anche la Sicilia si potrebbe comprare. È ricco, un miliardario che nessuno lo può abbattere, neanche Onassis, che c’ha la flotta navale. [...] Io, secondo me, Berlusconi mi guarderà anche via radare, penso che parlerà anche con quelli della marina italiana, penso che mi segue, mi vede. Controlla tutti con i radari Berlusconi, essendo uno che dirige tutti gli Stati e c’ha questa potenza di avere questo buon governo televisivo. [...] Ma in questo caso per me sarà più potente Berlusconi che il papa, che il papa dirige la televisione pure, quella vaticana, ma il signor Berlusconi dirige la televisione mondiale. [...] Veramente, esiste Berlusconi; esiste in tutte le parti; in tutte le città d’Italia esiste Berlusconi, che ci segue a tutti. [...] Berlusconi stà anche nelle nuvole, sai?. In alto. Berlusconi è una persona che va correndo con aerei in tutte le parti del mondo. Berlusconi è pure in mezzo all’acqua, in mezzo alle tempeste. [...] È una persona più celeste che diciamo noi. È come un santo secondo il mio parere. Cosa le possiamo dire?⁵

3_ Uma citação irônica do famoso poema de Giacomo Leopardi, *A Silvia* (1828), sobre uma jovem que morreu de tuberculose.

4_ Todas as citações de diálogos do programa, bem como as citações retiradas de textos publicados em língua estrangeira são de tradução nossa.

5_ Tradução aproximada: “Realmente, o senhor Silvio tem dinheiro suficiente para comprar ilhas inteiras, [...] inclusive poderia comprar a Sicília. É rico, um milionário que ninguém pode derrotar, nem sequer Onassis, que tem uma frota naval. [...] Eu, para mim, creio que Berlusconi me vigia também através do radar, penso que fala também com esses da Marinha Italiana, penso que me segue, me vê. [...] Berlusconi controla todo mundo por radar e dirige todos os estados, tem essa potência de ter um bom governo televisivo. [...] Neste caso, para mim, Berlusconi é mais potente que o papa, pois o papa também dirige a televisão, a do Vaticano, mas o senhor Berlusconi dirige a televisão mundial. Realmente, Berlusconi existe; existe em todas as partes; em todas as cidades da Itália existe

Nesse mesmo ano, alguns *sketches* de Cipri e Maresco foram apresentados em *Fuori orario* (Fora de Horário), dirigido por Enrico Ghezzi⁶, um programa noturno da RAI-TRE dedicado a filmes e vídeos insólitos. Finalmente, a partir de 1992, *Cinico TV* começa a ser exibido dentro do programa *Blob* (nome extraído de um filme americano de terror classe B), também dirigido por Ghezzi na mesma rede pública. *Blob* é um programa de cerca de uma hora de duração, que é exibido (inclusive ainda hoje) no horário nobre das oito horas da noite e se dedica à crítica (às vezes implacável) da televisão italiana, focalizando o que foi ao ar nos dias anteriores (vide Fava, 1993). Muito adequadamente, Aldo Grasso (1992: XXIX) o classifica como um exemplo de meta-televisão, a televisão que se elege a si mesma como objeto de reflexão. A partir de então, *Cinico TV* passa a se chamar *Blob – Cinico TV* e se constitui como um programa dentro de outro programa, sem perder, entretanto, sua independência, suas características próprias e a sua intenção de aparecer como uma interferência pirata na televisão.

Cinico TV foi um programa *sui generis*, à margem de qualquer formato de televisão conhecido. Sem nenhuma explicação, a televisão saía do ar por alguns segundos, ficava na tela apenas o “chuveiro” típico de “fora do ar” e entrava então uma galeria de personagens absurdos, um tanto escatológicos, com um sotaque siciliano e plebeu quase ininteligível (pelo menos os personagens que falavam, pois alguns eram mudos, outros gagos, alguns afásicos ou catatônicos e só balbuciavam frases incompreensíveis). Tudo isso num preto e branco lúgubre, numa estranha periferia de Palermo (a parte central da cidade nunca é mostrada, muito menos o seu conhecido balneário mediterrâneo), em meio a carcaças de edifícios semi-construídos e abandonados, ou a depósitos de lixo e detritos de construção civil, ou ainda no interior de cabanas arruinadas e vazias. A solidão é absoluta, quase metafísica, nunca há gente nas ruas, exceto aquele sub-lumpesinato aniquilado e sem saída, não mais que uma dúzia de zumbis que arrastam seus trapos (pelo menos os que estão vestidos, pois, na maioria das vezes, estão nus ou semi-nus) num cenário de destruição absoluta. É o outro lado do capitalismo avançado, global e tecnológico, o lugar onde foi despejado tudo o que não deu certo e para onde migraram todos aqueles que fracassaram.

Embora os episódios de *Cinico TV* fossem esteticamente apurados, como veremos à frente, Cipri e Maresco não tiveram a preocupação de produzir programas com “controle de qualidade”, tecnicamente acabados segundo um princípio industrial. O programa

.....

Berlusconi, que segue a todos nós. Berlusconi existe também nas nuvens, sabe? No alto. Berlusconi é uma pessoa que corre com aviões por todas as partes do mundo. Berlusconi está também debaixo d'água, no meio das tempestades. [...] Digamos que é uma pessoa mais celeste que nós. Para mim, é um santo. Que mais podemos dizer?”

6_ Enrico Ghezzi, além de diretor de televisão, é também um intelectual e estudioso dos fenômenos da comunicação de massa com muito prestígio na Itália. Dentre seus inúmeros trabalhos publicados, destacam-se *Il mezzo è l'aria* (1997) e *Paura e Desiderio. Cose (Mai) Viste* (2003), importantes contribuições para se entender a mídia contemporânea.

tinha uma aparência *trash*, embora não ficasse só nisso, como em outros exemplos internacionais parecidos apenas na superfície. No começo usavam o VHS, depois passaram ao Umatic e só quase ao final captaram com Betacam. Nunca usaram luz artificial, só a ambiente. No total, produziram 49 programas, todos eles realizados nos cafundós de Palermo e enviados através de cassetes a Roma, para exibição na RAI-TRE. Cada vez que chegava uma cassette, o pessoal da produção de *Blob* tremia nas pernas, só de imaginar o que poderia estar chegando!

Pobre Sicília

O sul da Itália tem sido considerado, pelo menos pelos italianos do norte, como uma região atrasada e sem nenhuma inclinação aos estandartes de progresso. Seus habitantes são estigmatizados como camponeses ignorantes, corruptos e mafiosos. A Máfia surge nessa região no século XIX, na forma de clãs familiares altamente organizados, que se dedicam ao crime e ao exercício autônomo de suas próprias leis, sob o amparo (ou negligência) do Estado, da igreja católica e dos meios de comunicação. Lá foi a terra do famoso bandido Salvatore Giuliano, que tinha fama de roubar dos ricos para dar aos pobres, mas sabidamente servia ao mesmo tempo ao governo e à Máfia. Por outro lado, a redução da produção agrícola logo depois da Segunda Guerra e o surgimento da Máfia como um fenômeno tipicamente rural geraram grandes migrações de populações camponesas aos centros urbanos do sul da Itália. A cidade de Palermo cresceu caoticamente, sem nenhum plano urbanístico. Ao mesmo tempo, a dificuldade de ocupar os edifícios do centro, por causa dos danos causados pelos bombardeios durante a Guerra, provocou uma caótica proliferação de construções e auto-construções de imóveis nas zonas periféricas de Palermo, sem nenhuma infra-estrutura, e grande parte dessas construções nem chegaram a ser terminadas, ficando abandonadas, como se fossem fantasmas desvairados. Essa periferia serviu também de depósito a céu aberto para despejo das ruínas da Guerra: edifícios condenados, indústrias arruinadas e falidas, cemitérios de trens e automóveis, valas comuns onde os mortos eram enterrados em massa. É nesse cenário desolador que se passam os anti-acontecimentos de *Cinico TV*.

Na década de 1980, quando Cipri e Maresco se conheceram, as ruas de Palermo eram palco de permanentes enfrentamentos das organizações criminosas com a polícia, o exército e entre elas mesmas. O saldo era sempre uma infinidade de mortos e feridos de todos os lados e mesmo de parte da população civil que não tinha nada a ver com isso. Nadando contra a maré, Cipri e Maresco criam um cineclubes chamado Rosebud (referência ao famoso trenó de *Citizen kane*), onde diariamente projetavam os clássicos do cinema para o público do bairro. Em uma entrevista sobre os seus primeiros anos de trabalho, Maresco conta:

Em uma zona morta da cidade, habitada por excluídos e delinquentes, nós projetávamos o novo cinema alemão, o cinema clássico, Stroheim, Bergman e tínhamos um público que raramente superava os cinco espectadores. Era preciso superar não apenas uma barreira mental, mas também os problemas práticos, na medida em que muitas vezes havia cinco mortos por dia e os helicópteros sobrevoavam permanentemente o bairro, o que desanimava ainda mais os poucos espectadores potenciais.⁷

Cinico TV é uma abstração desse cenário urbano, político e social da cidade de Palermo. No programa, Palermo se transforma numa cidade metafísica, lembrando certos cenários surrealistas de Magritte e De Chirico, onde tudo o que acontece ultrapassa os limites da razão. Permanentemente coberta de nuvens carregadas, Palermo aparece sempre imóvel, muda, surda, habitada por alguns poucos seres terminais, também eles paralisados, esperando passivamente a chegada do Juízo Final. Esses personagens, quase sempre seminus ou quase nus, alguns com defeitos físicos, aparecem se arrastando lentamente entre os dejetos, sem sequer lamentar a sorte ou emitir um gemido de dor, mas com uma tristeza infinita e uma desolação sem cura. A única coisa que se move, que fala sem parar, que tenta retirar esses personagens e cenários de seu torpor, é a televisão, é a equipe de *Cinico TV*, histriônica como se supõe que deve ser toda televisão, tentando inutilmente arrancar algum depoimento significativo ou emocionante desses trapos humanos.

Curiosamente, não há mulheres em *Cinico TV*. Embora muitos personagens lamentem o fato de nunca terem conseguido uma companhia feminina e freqüentemente confessam que gostam de ficar espiando os casais fazerem amor, a mulher está fisicamente excluída desse universo. Há várias cenas de estupro, mas a vítima nunca aparece, ou quando aparece é visivelmente um homem travestido de mulher. Mas mesmo o estupro, quando acontece, é mais um ato banal de violência por si só, frio e mecânico, sem qualquer motivação erótica ou prazerosa. Conforme segreda Maresco⁸, “esse era um mundo onde não podia haver desejo, não podia haver Eros”. Nada pode ser mais trágico que um mundo totalmente monossexual, pois se pelo menos fosse homossexual, haveria ali algum afeto. Na Palermo de *Cinico TV*, todos estão irremediavelmente abandonados, ilhados em sua própria solidão, não havendo horizonte para qualquer espécie de amor, afeto ou prazer, nem sequer companheirismo. Pior ainda: a impossibilidade do erotismo homem/mulher, conforme assinala Maresco⁹, significa a impossibilidade da esperança, a impossibilidade da continuidade da espécie, o fim do humano.

7_ Disponível na internet. URL: <<http://www.surreal-films.com/DPCagliostro.pdf>>. Consultado em 10 Jan. 2011.

8_ Entrevista a Marta Lucia Vélez, em 19/09/2009, na Itália.

9_ Idem.

Cinico TV é um programa cruel, que faz rir pelo absurdo das situações, mas a sua comicidade é trágica. Logo nos damos conta de que estamos rindo da desgraça humana e contemos imediatamente o riso, envergonhados. Cipri e Maresco ironizam o siciliano e o italiano em geral, um povo que, embora cultuado como o berço da civilização renascentista e moderna, hoje eleger gente como Berlusconi e os famosos “pianistas” do congresso nacional e vê a pior televisão do mundo. Mas a fábula não se restringe apenas ao feudo italiano, ela tem alcance mais universal e se aplica a qualquer lugar do mundo onde a marginalidade é radical, a solidão é sem saída e a impossibilidade de mudança é fatal. Há algo aí do teatro do absurdo, de Pirandello a Ionesco, passando pelo Camus de *La Peste*, mas principalmente por Samuel Beckett, de quem Cipri e Maresco admitem uma filiação incontestável. O trágico bestiário de *Cinico TV* passa a vida toda inutilmente esperando Godot. Conforme Maresco:

O que seguramente o público mais atento entendeu é que nós não apenas levávamos um conteúdo diferente, uma Sicília diferente, mas também levávamos uma linguagem diferente. Era uma linguagem como a do teatro que naquela época se chamava beckettiano; o teatro do uso do espaço, do território, como nós fazíamos.¹⁰

De fato, o mundo de *Cinico TV* é absolutamente parado. Os planos são abertos e fixos (não há mais que meia dúzia de panorâmicas em toda a série; nenhum zoom), lembrando o cinema mudo, até mesmo no uso de um difusor que obscurece as bordas do quadro. A paisagem não se mexe, as nuvens são estáticas, as ruas vazias, os trens desabitados, nem mesmo as folhas das árvores tremulam ao vento. Ao fundo, uma visão meio fora de foco da cidade de Palermo paralisada, que poderia ser qualquer outra cidade. Os personagens parecem viver fora do tempo, com um olhar fixo perdido em direção a algum ponto enigmático do universo. Estão quase sempre rígidos como uma estátua, com exceção dos trechos em que dançam alguma música obscura dos anos 1920 ou 1930, com movimentos catatônicos ou robóticos, ou quando manifestam algum tipo de espasmo, com se estivessem sofrendo algo como um ataque epiléptico. Emitem murmúrios afogados, gritos mudos, desafinam quando fingem que cantam, algumas gargalhadas são histriônicas, mas bruscamente interrompidas. Falam apenas para a televisão, quando são entrevistados, pelo menos os que falam, pois muitos nem falar conseguem. Cospem muito freqüentemente, uns nas caras dos outros, mas em geral cospem para cima, para que o cuspe caia na própria cara.

10_ Idem.

Uma paródia da televisão

A televisão italiana sempre foi um espaço de disputas por poder e controle político. Silvio Berlusconi, por ser o primeiro ministro da Itália durante três mandatos, controla os três canais públicos nacionais, mas também é o proprietário do império Mediaset, além de deter o controle dos principais meios de comunicação privados da Itália e da Europa, e ainda ser dono de bancos e de empresas de entretenimento, presidente do AC Milan, um dos principais times de futebol do país, e como se isso tudo não fosse suficiente, é freqüentemente acusado de conexões com a Máfia. Foi citado pela revista *Forbes* como o homem mais rico da Europa, com uma fortuna estimada em 12 bilhões de dólares. As estatísticas demonstraram que Berlusconi, em sua fase áurea, controlou cerca de 98% da audiência italiana e por isso sempre ganhou as eleições. Ele é também uma das vítimas principais dos ataques de *Cinico TV*. Num dos episódios, os irmãos Zucato (Pietro e Francesco) abrem um processo contra Berlusconi para pedir uma indenização de um bilhão e cem milhões de liras por ter embrutecido o irmão mais jovem, Marcelo, que se tornou um débil mental de tanto ver os programas das televisões do primeiro ministro. Isso só foi possível porque a RAI-TRE, que exibia *Cinico TV*, é a rede que sofre menos influência de Berlusconi, por estar nas mãos da oposição (na Itália, as redes públicas de televisão são distribuídas entre os principais partidos). Não por acaso, ela é, dentre as três redes públicas, a primeira que Berlusconi cogita privatizar.

Cinico TV é ostensivamente uma paródia crítica dessa televisão que os italianos são obrigados a engolir diariamente. Todos os ingredientes da televisão estão lá: as entrevistas, que não servem para nada, pois nem os repórteres sabem o que perguntar, nem os entrevistados têm algo a dizer; os intervalos, que também não têm nenhuma função, a não ser interromper o fluxo televisivo, pois não há nada a ser vendido nos *breaks* comerciais; a estrutura seriada, que só serve para repetir *ad infinitum* o conhecido calvário dos pobres diabos da periferia de Palermo. Aqui ou ali, esboça-se uma infeliz réplica de um videoclipe, com a voz quase inaudível do pretense "cantor"; performances "musicais" patéticas, que estão abaixo de qualquer programa de calouros; um personagem que representa as fezes de um mendigo ou uma camisinha de quinta categoria usada por um casal gay. E, sobretudo, impõe-se, o tempo todo, a voz autoritária da televisão, a voz *over* de um entrevistador sempre invisível (interpretado por Franco Maresco), como se fosse o deus beckettiano, gritando contra os indigentes, sem nenhuma piedade para com os miseráveis expostos voyeuristicamente diante da câmera, sempre em busca de temas sensacionalistas, como um homem-bomba, um assassinato ao vivo, um suicida potencial deitado nos trilhos de trem, à espera da locomotiva (que sempre se atrasa e quase nunca chega).

O tempo, em *Cinico TV*, é controlado de uma maneira contraditória. Como costuma acontecer na televisão, o tempo é ditado pela metralhadora de cortes dos *spots* publicitários, ele é escasso, é preciso correr, editar muito rápido, não deixar nenhuma pausa ou intervalo de silêncio. Cada segundo, em televisão, vale muito dinheiro. A maior vítima

é o personagem Carlo Giordano, que nunca consegue responder a nenhuma pergunta do entrevistador, pois o tempo de *Cinico TV* já acabou. Mas, contraditoriamente, há enormes seqüências em que nada acontece, programas inteiros onde se vê apenas um personagem cuspiendo sobre si próprio, ou comendo freneticamente sem parar, até vomitar em direção à câmera. Tudo é muito rápido, mas de repente tudo pára e não há mais nada a ver ou ouvir. É como se *Cinico TV* quisesse, em alguns momentos mais privilegiados, colocar um “freio” na televisão, barrar o fluxo, em nome de uma oportunidade de reflexão.

Dois cinéfilos na televisão

Se *Cinico TV* pode ser visto como uma paródia da televisão, o programa não fica apenas nisso. Há alguma coisa a mais que tem a ver com suas qualidades intrínsecas enquanto uma obra de arte audiovisual. Cinéfilos declarados, além de muita experiência no cinema¹¹, Cipri e Maresco trazem para a televisão toda uma experiência de visualidade que nasceu com o cinema, como é o caso do preto e branco, da profundidade de campo, do esmero nos enquadramentos, do tratamento plástico da imagem e do plano contemplativo, sem efeitos. Nesse sentido, são um pouco subversivos com relação ao que se supõe ser uma estética “específica” da televisão e que tem sido definida como: a ênfase no primeiro plano, a imagem “chapada” e sem profundidade, o quadro híbrido e repleto de efeitos de superposição, a cor quente e *pop* e assim por diante. *Cinico TV*, quando aparece na tela de televisão, tem um ar um tanto *démodé*, parece um filme velho dos anos 1930 ou 1940, com uma estética marcadamente cinematográfica, mas já com rupturas experimentais, lembrando o primeiro Buñuel, ou Maya Deren, Brakhage, Godard e Pasolini. Desde o início, a paixão que unia Cipri e Maresco era o cinema, sobretudo o cinema experimental, mas os recursos a que tinham acesso na empobrecida Palermo eram apenas as câmeras de vídeo da TVM e a possibilidade de exibir na televisão. Por que então não combinar as duas coisas? Por que não assumir uma técnica e uma estética da televisão, mas trazendo para dentro desse meio uma sensibilidade que o cinema destilou durante mais de cem anos? Evidentemente, os recursos expressivos da televisão não foram rechaçados, há todo um trabalho com o “grão” videográfico, com as distorções eletrônicas dos sinais de imagem e som, uma ênfase na fragmentação, na serialidade e na interrupção do programa para os intervalos. Foi o que fizeram também Rossellini, Bergman, Godard, Kluge, entre outros cineastas que tiveram uma passagem pela televisão, mas com Cipri e Maresco essa investida é sistemática e sem nenhum tipo de concessão, apontando para algo assim como uma televisão experimental. Eis um depoimento significativo de Maresco:

11_ Cipri e Maresco foram assistentes de direção de Pasolini em alguns filmes (e dedicaram a ele um documentário de longa metragem) e dirigiram vários longa metragens em cinema, como *Le zio de Brooklyn* (1995) e *Il ritorno di Cagliostro* (2003), sendo mais conhecido o *Totò che visse due volte* (1998), principalmente por causa da polêmica gerada pela sua proibição pela Comissão de Censura da Itália.

Eu não me interessava por vídeo ou por eletrônica, mas por razões que já disse, de fazer da necessidade uma virtude, utilizamos o vídeo como se fosse cinema. Daí precisamente o uso do preto e branco, o uso de alguns *dégradés* e o uso de filtros e de algumas lentes. Mas o que caracterizou *Cinico TV* foi a utilização de um enquadramento essencialmente cinematográfico. Com o uso de *dégradés* e filtros, e com o preto e branco, buscamos recriar o grande preto e branco do cinema clássico.¹²

Mas ainda que Cipri e Maresco ressaltem seu parentesco com o cinema, essa vinculação não é ingênua, nem isenta de crítica. Frequentemente o cinema é por eles utilizado como matéria de burla e paródia, como, por exemplo, no episódio *L'alba del killer*, onde os personagens Giudice, Tirone e Martino espancam Pietro Giordano com as coronhas de seus revólveres, exatamente como os macacos o fizeram com seus ossos no começo de *2001, a space odyssey*, inclusive ao som da mesma música, *Also sprach Zarathustra*, de Richard Strauss. Como reconhece Maresco:

Ironizamos, fizemos muita ironia citando aquele cinema. Porque é óbvio que citávamos esse cinema como em uma composição de jazz. No jazz existe o hábito de citar. Então, tínhamos um gosto pela citação.¹³

Além disso, Cipri e Maresco são muito frequentemente citados na Itália como vinculados ao movimento italiano da vídeo-arte (por exemplo, em Lischi, 1996: 29; Sossai, 2002: 111-113). De fato, a crítica implacável à televisão, mas de dentro da própria televisão e com os recursos da televisão, a subversão dos recursos expressivos desse meio e, sobretudo, a temática apocalíptica aproximam *Cinico TV* de uma boa parte da produção italiana de vídeo-arte. Nos primeiros trabalhos que Cipri e Maresco fizeram para a TVM há programas mais conceituais e mais próximos da arte do vídeo do que do cinema. Por exemplo, quando algo raro como uma bicicleta passa em movimento sobre os cenários imóveis da cidade de Palermo, a câmera de vídeo produz um efeito *lag* (permanência na imagem das fases imediatamente anteriores do movimento, como se o deslocamento do objeto deixasse um "rastro" atrás), impossível de se obter com os recursos do cinema. Os próprios realizadores admitem essa filiação, quando afirmam:

Nós trouxemos para a televisão nossa sensibilidade de visionários, de cinéfilos. Por que não levar para lá a pesquisa da imagem, o sentido do enquadramento, a composição? Nós trouxemos a contaminação,

12_ Entrevista a Marta Lucia Vélez, em 19/09/2009, na Itália.

13_ Idem.

a possibilidade de inserir o cinema, o vídeo e a vídeo-arte no interior do palimpsesto televisivo. Isso porque cremos que também é possível experimentar fazendo televisão, pois esta não é só lixo. (*apud* Morreale, 2003: 78).

Os protagonistas principais

O elenco de *Cinico TV* é formado por um grupo de atores não profissionais, pessoas comuns da comunidade de Palermo que se dispuseram a interpretar os papéis mais excêntricos e degradantes. Alguns têm fisionomia grotesca, outros são cheios de tiques e espasmos, outros simplesmente fogem dos estandartes geralmente utilizados na televisão. Eles formam um bestiário aterrorizador, ainda que irônico e cômico, que mostra os abismos infernais nos quais um ser humano pode afundar. No dizer de Sossai (2002: 111), eles são flagrados pela câmera,

[...] na imobilidade de uma condição de transe místico, no ato de desabafo das pulsões de tipo maníacas, ou de uma fisiologia elementar e animalesca. O diálogo perde a sua primeira função comunicativa para se transformar num longo interrogatório e numa mortificante autodefesa.

Francesco Tirone representa o ciclista, personagem de um fortíssimo acento plebeu, mas um dos poucos que falam no programa, além de também cantar (de modo horroroso). Interpreta também o Mafiaman, o “super-herói” que ajuda não se sabe se os bons ou os maus, porque em *Cinico TV* a fronteira entre ambos é indiscernível. Quase sempre conclui os *sketches* em que aparece com a frase que o caracteriza: “Ah! Ah! Siamo davvero pietosi!” (Ah! Ah! Somos verdadeiramente piedosos).

Pietro Giordano é o mais lamentável de todos. Pode representar um corcunda, um estuproador, um voyeur, um excremento, um preservativo usado, o dono de um cachorro morto, uma bomba esperando a chegada de um magistrado, o presidente da associação dos italianos fracassados, o ridículo “Tarzan de Palermo”, ou simplesmente um miserável mudo, que passa seus dias chorando e cuspidando sobre a própria cara.

Marcello Miranda é o mais rígido e silencioso, a personificação da desolação mais absoluta. Não fala, não se mexe, não olha para ninguém, nem para lugar algum. Tem os braços rendidos para baixo e os ombros arqueados. Quando alguém lhe cospe na cara, ele apenas pega seu lenço e se limpa, voltando à prostração anterior. É aquele que os irmãos consideraram imbecilizado pelos programas de Berlusconi e que, por essa razão, pediram indenização. Já tentou suicídio com uma bomba de gás.

Carlo Giordano é o mais velho do grupo. Aparece às vezes com um punhado de balões de ar, sempre estourados por uma mão anônima que vem de fora do quadro com um alfinete. Seu sonho é poder voar, mas nunca tem balões suficientes. Gosta de contar piadas indecentes e de ver revistas pornográficas, e, quando começa a rir, ri como um alucinado e só pára quando a voz do entrevistador, fora de campo, lhe faz alguma pergunta. A pergunta termina sempre com a frase: "Giordano, siamo al tramonto del sole e abbiamo soltanto un minuto. Prego." (Giordano, o sol está se pondo e temos apenas um minuto. Por favor). Mas Carlo Giordano nunca consegue terminar a sua resposta, pois a televisão o coloca fora do ar no meio da frase.

Giovanni Logiudice é um cantor lírico e aparece quase sempre em uma espécie de simulacro de videoclipe, cantando canções cafonas e fazendo gestos estereotipados, lembrando mais um calouro de programa de auditório, sempre em meio aos cenários desolados e aos escombros.

Giuseppe Paviglianiti é um semi-anão gordo, que aparece quase sempre semi-nu, mostrando a barriga obscena, freqüentemente comendo e bebendo sem parar, obviamente peidando, com um olhar perdido no horizonte. Há um especial de *Cinico TV*, um dos mais escatológicos, em que ele come desvairadamente durante quase uma hora, arrota e vomita diante da câmera, e volta novamente a comer.

Giuseppe Fillangieri é o personagem mais jovem, mas já com óculos de lentes exageradamente grossas. É um místico, só fala (quando fala) de coisas do além, mas vive permanentemente amedrontado e intimidado pelas perguntas indiscretas da voz fora de campo. Quase nunca consegue responder a nenhuma pergunta, porque gagueja e fica com a voz bloqueada. Quando fala, é sempre com uma voz frágil, tímida e quase inaudível.

Os irmãos Abbate, Franco e Rosolino Abbate, são funcionários de uma funerária e preparam os corpos dos inúmeros mortos diários de Palermo para os enterros. São ridículos, falam os dois ao mesmo tempo e repetem sempre os mesmos discursos, com a voz exageradamente alta, como se estivessem gritando de histeria. O único problema deles é quando precisam preparar um cadáver feminino (que nunca aparece), pois ficam constrangidos.

Considerações finais

Cinico TV foi, enfim, uma demonstração de que a televisão pode ser outra coisa, pode ser experimental e criativa, pode arriscar-se em direção a um audiovisual de insubmissão ao gosto padronizado, um audiovisual de expressão de inquietudes não catalogadas, de modo a provar que há também vida inteligente na tela pequena. Os autores defenderam a idéia de que a demanda comercial e o contexto industrial não inviabilizam necessariamente a criação artística, a menos que identifiquemos a arte com o artesanato ou com a aura do objeto único. A arte de cada época é feita não apenas com os meios, os recursos e as demandas dessa época, mas também no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes, mesmo quando essa arte é francamente contestatória em relação a eles. Por mais severa que possa ser a nossa crítica à indústria do entretenimento de massa, não se pode esquecer que essa indústria não é um monolito. Por ser complexa, ela está repleta de contradições internas e é nessas suas brechas que os verdadeiros criadores podem penetrar para propor alternativas qualitativas. Assim, não há nenhuma razão porque, no interior da indústria do entretenimento, não possam despontar produtos – como é o caso de *Cinico TV* – que em termos de qualidade, originalidade e densidade significativa rivalizem com a melhor arte “séria” de nosso tempo. Não há também nenhuma razão porque esses produtos qualitativos da comunicação de massa não possam ser considerados as verdadeiras obras criativas do nosso tempo, sejam elas consideradas arte ou não.

Referências

- FAVA, Vladimir (1993). *Il libro di Blob*. Torino: Nuova Eri.
- GRASSO, Aldo (1992). *Storia della televisione italiana*. Milano: Garzanti.
- GUEZZI, Enrico (1997). *Il mezzo è l'aria*. Milano: Bompiani.
- _____ (2003). *Paura e desiderio. Cose (Mai) Viste*. Milano: Bompiani.
- LISCHI, Sandra (1996). *Cine ma video*. Pisa: ETS.
- MORREALE, Emiliano (2003). *Cipri e Maresco*. Alessandria: Falsopiano.
- SOSSAI, Maria Rosa (2002). *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*. Milano: Silvana Editoriale.

O recurso à ficção em dois filmes documentais portugueses

Eduardo Cintra Torres

Basta que uma realidade seja intermediada pelo discurso para que intervenha a *potência* da ficção, pois uma realidade descrita, narrada ou analisada por palavras, sons ou imagens, deixa de ser essa realidade. Assim, a ficção espreita em toda a intermediação. Metz pode afirmar, por essa razão, que “todo o filme é um filme de ficção” (1980: 57). Podemos aplicar aos conteúdos audiovisuais os princípios de ficcionalidade da literatura, abordando quer o ponto de vista do autor, quer fixando-nos no texto que ele criou, quer o ponto de vista da recepção.

Segundo Searle (1999: 66), “é absurdo supor que um crítico pode ignorar completamente as intenções do autor” ao examinar uma obra de ficção. Pode aplicar-se este princípio de “intencionalidade” (Reis e Lopes, 2000: 160) a uma obra de qualquer género, ficcional ou não-ficcional. Deste modo, o critério de identificação de uma obra como ficção ou não-ficção resultaria das intenções do autor, claramente expressas dentro ou fora do texto. Reis e Lopes acrescentam a abordagem de “tipo contratualista”: o “acordo tácito entre autor e leitor” sobre o carácter do texto (*ibidem*). Esse acordo é incerto, pois depende tanto do “mundo do texto” como do “mundo do leitor”, criando-se o “problema da fusão de dois horizontes”, da sua “intersecção”, que é afinal onde ocorre a mimesis (Ricoeur, 1990: 79, 71). No caso das actividades culturais mais fortemente industriais, como o cinema, “interfere” também o “contrato” entre as partes envolvidas na produção.

Quer a intencionalidade, quer o contratualismo, estão aquém e além do texto, mas avaiam-se em primeiro lugar pelo contacto com o próprio texto. O mesmo sucede quanto à avaliação da ficção como “jogo” diferenciado da “mentira”. Essa diferenciação ocorre através de uma série de convenções que permitem ao autor fazer declarações que ele sabe não serem verdadeiras “apesar de não ter qualquer intenção de enganar” (Searle, 1999: 67).

A ficção, não sendo identificável como tal quando a sua referencialidade é realista, projecta também uma dimensão ética: o autor, em princípio, não pretende enganar porque a ficção é um jogo; e o leitor não quer ser enganado excepto quando suspende voluntariamente a descrença. A ética ganha um importante lugar neste debate, mesmo que não seja referida enquanto tal: Richard McCann diz que “não é importante a autenticidade do ma-

terial, mas a autenticidade do resultado, ou seja, o efeito provocado pelo filme” (McCann *apud* Penafria, 1999: 32). Estamos de novo no domínio da recepção, agora ao abrigo do “consequencialismo”, atitude filosófica segundo a qual o valor duma acção deriva inteiramente do valor das suas consequências (Blackburn, 1996: 77).

Entremos agora um pouco mais no texto. A ficção é um recurso generalizado na comunicação humana por ser particularmente próxima das formas narrativas: “São sobretudo os textos narrativos que melhores condições reúnem para encenarem a ficcionalidade por meio da construção de mundos possíveis” (Reis e Lopes, 2000: 161). Deste modo, a ficção é a mais fácil forma de narrar, de apresentar o que o autor considera importante dizer. Por isso, muitos autores recorreram à ficção para exprimirem as suas ideias políticas, sociais ou outras. Por exemplo, o futuro primeiro-ministro britânico Benjamin Disraeli escreveu romances porque a ficção, “na índole do tempo, oferecia a melhor chance de influenciar a opinião [pública]” (*apud* Briggs, 1975: 98). Também o naturalismo tornava acessível aos burgueses oitocentistas o “outro mundo”, o dos pobres, que eles desconheciam e de que, de outra forma, rejeitariam o conhecimento.

O filme documentário surgiu como contraponto à ficção, com o objectivo de dar a conhecer aspectos da factualidade do mundo real, sem recurso ao jogo da ficção. Esse carácter tornou-se parte do contrato com o espectador. Deixamos de lado os códigos técnicos e cinemáticos da imagem, porque “no campo da diferença formal não é possível diferenciar os filmes de ficção dos de não-ficção” (Carroll, 2005: 73). O jogo, no caso do documentário, tornou-se em geral o de pressupor que não se recorre às convenções da ficção criadoras de mundos paralelos, essencialmente metafóricos, os quais se sobrepõem ao mundo real. O documentário apresenta-se como um filme de “não-ficção”, um “editorial” ou um “ponto de vista” do autor sobre uma “realidade bruta”. Pode recorrer a “elementos de ficção”, sendo apenas citada a “reconstrução” (Penafria, 1999: 22-29). A reconstrução é o recurso ficcional menos incómodo, pois visa *aumentar* a “realidade bruta” pelo facto de o documentarista não poder ter presenciado o evento; é, pois, uma espécie de *último recurso*, como o dos jornais que contratam desenhadores (artistas) que ilustrem notícias sobre julgamentos onde as câmaras não são permitidas.

No caso dos documentários no âmbito televisivo — um tema que em si mesmo é controverso, pois do lado da comunidade cinematográfica os documentários são “filmes” — a flexibilidade em relação à ficção tem outra amplitude. São referidas técnicas ficcionais, mas em geral estruturantes de todo o conteúdo, como a dramatização nos “docudramas” e “dramadocs” (Casey *et al*, 2002: 70). A teoria do documentário poderá ter alguma dificuldade em lidar com o tema da ficcionalidade devido às dificuldades de distinção entre ficção e não-ficção quando se analisam os métodos de construção dos respectivos textos: “O documentário pode depender da estrutura narrativa para a sua organização básica”, “pode também incorporar conceitos de desenvolvimento e subjetividade de personagens, edição de continuidade ou montagem, e a invocação de

espaço fora do ecrã”, “pode também sugerir que as suas percepções e valores pertencem às suas personagens, ou aderir ao próprio mundo histórico” (Nichols, 1991: 6). Nos Estudos Televisivos a questão é vista sem controvérsia, dada a crueza com que o tema se coloca diariamente nos ecrãs, devido à hibridização dos géneros: “Os documentários também são como ficção por se organizarem em narrativas” escreve-se num manual de Estudos Televisivos, acrescentando-se: “No processo de construção de uma narrativa, que envolve essencialmente fazer uma estória a partir dos materiais envolvidos, as reivindicações de objetividade são difíceis de sustentar” (Casey et al., 2002: 68). Por isso, um manual de cinema afirma que “a experiência televisiva” caracteriza-se por tirar partido da “flagrante identidade entre a ficção e a realidade!” (Monaco, 2000: 492). Valorizando o conceito *documentary* mais como adjectivo do que como substantivo, Corner inclui “o documentário como diversão” entre as funções desta esfera criativa audiovisual. Deste modo, considera no âmbito do *documental* televisivo toda uma série de programas que de alguma forma espelham o real, incluindo o *Big brother* e outros *reality games* (Corner, 2002: 260). Não é aqui o lugar para debater a classificação como documentário desse tipo de programas, que é necessariamente contestável, mas é também inegável que Corner justifica eficazmente a proximidade do entretenimento inscrito no real às tendências históricas anteriores do género. Entre elas está o recurso ao “estilo das narrativas de acção dramática”, como nos programas sobre acções policiais, o mimetismo de características do ritmo da telenovela e do *talk show*, a informalidade dos intervenientes, uma construção temporal para “fornecer à narrativa uma estrutura e uma “urgência de enredo” e um “desafio à maioria dos protocolos do documentarismo” através de desempates “por vezes escondidos” “entre autenticidade e artifício”. Em consequência, torna-se complicado “reconhecer um documentário” (*ibidem*: 261-2).

No caso do recurso ficcional, a “oposição ou, se se preferir, a relação entre o documentário e a ficção é ainda uma questão em aberto e está longe de resolução. A produção, quer de ficção, quer de documentários, desafia e testa a capacidade de resistência de qualquer enquadramento teórico” (Penafria, 1999: 30). Ultrapassando um enquadramento rígido, Carroll propõe que a “solução” para a questão ficção/não-ficção “passa por uma nova denominação”, propondo o nome, de som bastante adstringente, de “cinema de asserção pressuposta”, justificando-o pelo facto de o público presumir que um filme nessa categoria “deve entreter o seu conteúdo proposicional como assertivo, mas porque pode também mentir”. Ou seja, acrescenta, “presumimos que envolvam assunções, mesmo nos casos em que o cineasta está intencionalmente dissimulando e, ao mesmo tempo, sinalizando a intenção assertiva” (Carroll, 2005: 89). Em qualquer caso, a criatividade dos criadores ultrapassa o policiamento teórico dos géneros, próprio da crítica e da academia, mas também da própria indústria cultural, como veremos.

Não é apenas na recepção que se resolve a classificação genérica, mas na tríade institucionalidade-texto-audiência (Mittell, 2004), tipificada pelos Estudos Televisivos com uma ênfase que não se encontra noutras áreas disciplinares dos estudos culturais. Essa relação triangular inclui: na institucionalidade, a produção, a distribuição e a crítica

jornalística e académica, entre outras instâncias de agenciamento; no texto, os autores e o seu trabalho (realização, argumento, etc.); a audiência, com as suas expectativas genéricas, contribui para o receio da produção e da distribuição quanto à instabilidade genérica do texto (se houver), por aceitar *à priori* as ortodoxias de classificação, bem como as suas diferentes interpretações.

Neste trabalho, procurámos cingir-nos ao texto para analisar as incidências ficcionais nos dois trabalhos do autor português José Barahona. Recorremos ao próprio autor, em entrevista e emails, mas apenas como prova de confirmação e acrescento da análise textual.¹

Inácio MacGuffin, entre a realidade e a verdade

José Barahona apresenta *Buenos Aires zero hour* (2002-3) e *Milho* (2008) como filmes. A classificação surge no início de cada um deles, pelo que os espectadores estão avisados. É o próprio autor, através do conteúdo, quem faz a promessa genérica. Mas se *Milho* é um filme, a empresa produtora, Filmes do Tejo, apresenta-o como documentário na capa do DVD. Segundo o autor, essa capa foi feita sem a sua aprovação e “entregue como facto consumado”. Para o universo institucional, disse, “as coisas têm de encaixar nas prateleiras e nós [os autores] queremos estragar essa arrumação...” O autor teve de enfrentar a oposição de diversas pessoas envolvidas na produção de *Milho* ao processo narrativo ficcional (JB2010). Quer *Buenos Aires*, quer *Milho* criam instabilidade genérica com o uso da ficção em filmes tendencialmente de realidade.

A narrativa de *Buenos Aires* organiza-se a partir da procura de Inácio Lopes de Andrade, um suposto descendente dos colonizadores portugueses em Sacramento, Uruguai, que teria partido para a capital argentina. O narrador, na primeira pessoa, diz, ao receber a informação sobre Inácio, “pensei ter encontrado o personagem ideal para o filme que queria fazer”, seguindo o rasto dos portugueses em zonas da América Latina de influência espanhola. Este designio apresenta-se como documental, no sentido inicial dos “discursos de sobriedade” do documentário (Nichols, 1991: 50). O narrador e a câmara procuram-no em Sacramento, num prólogo. Depois do cartão com o título do filme, o filme esquece Inácio e percorre as ruas de Buenos Aires à noite:

1_ Entrevista ao autor, 23.08.2010, e mensagens ao autor em Janeiro e Setembro de 2010, citadas neste artigo com sua autorização. As citações surgem com a referência (JB2010). Os filmes *Buenos Aires zero hour* e *Milho* serão a partir daqui identificados como *Buenos Aires* e *Milho*. O primeiro foi apresentado na RTP2 em 25.04.2010 e o segundo em 12.12.2009.

O que vejo através da minha câmara são pequenos fragmentos que facilmente assumem o estatuto de realidade. Pode-se sempre olhar de várias maneiras, de distintos lugares. Mas a cidade aí está [...], na sua hora zero. É preciso ver e ouvir muito mais.

Assim, o autor propõe-se procurar mais realidade para construir a sua verdade sobre a cidade.

Ver e ouvir o quê? Embora sem o mencionar, grande parte das realidades centram-se em desaparecidos. Inácio está desaparecido. Televisores mostram notícias de crimes, nomeadamente de um desaparecido, sendo a televisão o meio de acesso a essas histórias. O televisor surge diversas vezes como ecrã dentro do ecrã. Tony, amigo do *cartelero* Roberto (que também anda à procura — no seu caso de ferro-velho), não está no mercado onde devia estar. Na Praça de Maio estão os familiares dos desaparecidos assassinados pela ditadura militar. Os laços dos emigrantes antigos com Portugal desaparecem. O hotel de emigrantes onde ficavam à chegada desapareceu. É agora um arquivo, como este filme é, de algum modo. Com um dispositivo de viagem do autor, o filme percorre de motorizada e de automóvel as ruas da cidade, e também de táxi, sendo os taxistas fonte habitual para viajantes, e percorre a pé as ruas com *carteleros* que recolhem velharias e produtos recicláveis.

O isco do filme, a busca de Inácio junto da comunidade de origem portuguesa, através da rádio e em locais populares, vai esmorecendo. O narrador ainda diz “Não consigo abandonar a ideia de encontrar este homem”, mas apenas para centrar como tema a sua viagem em Buenos Aires: “Esta cidade mostra-me ela própria as suas histórias e as suas personagens”.

A ideia de que a viagem e a busca são constantes da vida acentua-se quando a câmara segue Roberto num mercado escuro e sinuoso à procura de uma “personagem do mercado”, como o próprio *cartelero* o define. “Anda desaparecido, o Tony. Sempre na busca.” O narrador diz: “Tal como eu, Roberto não conseguia encontrar o seu personagem”. O realizador afirmou depois que Roberto encontrou de facto o amigo, mas esse encontro, “essa cena não deu nada. Não era interessante” para o filme (JB2010). Omitindo o encontro, o amigo desaparecido, tal como Inácio, torna-se uma “metáfora dos desaparecidos” no “labirinto que é a cidade”. Desta forma, através da omissão do final de uma pequena sub-intriga da narrativa (omissão que cria um pequeno elemento ficcional), a verdade surge aqui em linguagem alusiva, talvez metafórica, através da substituição dos autênticos desaparecidos por um “desaparecido” no labirinto do mercado.

Centremo-nos agora no elemento que mais nos interessa, a criação de ficção no filme: o português Inácio não existe, é uma invenção do autor. Segundo um crítico do filme, Inácio funciona como “um MacGuffin, um pretexto para as viagens de Barahona. Não

faz mal!"² O filme usa actores para representar pessoas que o teriam conhecido em Sacramento e Buenos Aires e usa uma fotografia em que outro homem, um transeunte a quem Barahona pediu para entrar na foto de um casal amigo (JB2010), é identificado como Inácio. Nenhum destes elementos é referido aos inquiridos não-actores em Buenos Aires. Deste modo, as pessoas "reais", nomeadamente os emigrantes de origem portuguesa, são interrogadas acerca de Inácio e respondem com honestidade que não o conhecem. Os espectadores só são informados no final do filme se lerem na ficha técnica uma lista de actores, que era suposto não serem actores. Barahona pretendeu tornar a ficção ainda mais credível com o recurso ao transeunte de Buenos Aires na foto de Inácio: "Poderia acontecer a coincidência de na rodagem alguém conhecer esse transeunte. Mas não aconteceu" (JB2010). O engano dos não-actores com a referência ao inexistente Inácio coincide com uma estratégia antiga de programas televisivos, os "apanhados" ou *candid camera*, nos quais, para provocar o riso, pessoas não-actores são inadvertidamente colocadas em situações ficcionais, o que confirma a análise de Corner (2002) sobre o crescente recurso dos documentários às técnicas dos programas de entretenimento. O objectivo em *Buenos Aires*, porém, não é o riso nem a humilhação dos não-actores, mas antes motivá-los para uma conversa orientada: para a vida real dos emigrantes, o confronto com uma fotografia de alguém procurado na voragem da emigração e da vida nas grandes cidades é perfeitamente aceitável. Os entrevistados acabam por falar das suas experiências de vida. Inácio deixa de ser importante. Também a busca de Tony por Roberto no mercado, não encenada, colabora de forma feliz com a narrativa do filme, dando-lhe um pouco de verdade autêntica à verdade metafórica da busca dos desaparecidos.

O realizador é muito afirmativo sobre a classificação do seu trabalho como filme, mas há indícios de que partilha a instabilidade genérica do filme em resultado dos recursos ficcionais. Em exórdio, incluiu uma citação do romancista Georges Simenon nas *Memórias de Maigret*: "A verdade nunca parece verdadeira. Conte uma história a alguém. Se a transformar um pouco, ela parecerá mais verdadeira que a verdade."³ No contexto do filme, a frase implica que transformações da factualidade reforçam a própria essência da verdade, estando ambas, verdade e factualidade, associadas. De algum modo, implica também que o filme se apresenta como um projecto que pretende dizer a "verdade" sobre

2_ PMC. [em linha]. [Consultado em 23 set. 2010]. Disponível na internet: URL: <http://www.sneersnipe.co.uk/review_title.php?id=62>.

3_ A citação feita é uma simplificação. Ela aparece neste contexto: « Je n'ignore pas que [m]es livres sont bourrés d'inexactitudes techniques. Il est inutile d'en faire le compte. Sachez qu'elles sont voulues, et je vais vous en donner la raison. La vérité ne paraît jamais vraie. Je ne parle pas seulement en littérature ou en peinture. Je ne vous citerai pas non plus le cas des colonnes doriques dont les lignes nous semblent rigoureusement perpendiculaires et qui ne donnent cette impression que parce qu'elles sont légèrement courbes. C'est, si elles étaient droites, que notre oeil les verrait renflées, comprenez-vous ? Racontez n'importe quelle histoire à quelqu'un. Si vous ne l'arrangez pas, on la trouvera incroyable, artificielle. Arrangez-la, et elle fera plus vrai que nature. » (Les Mémoires de Maigret, 151). [em linha]. [Consultado em 24 set. 2010]. Disponível na internet: URL: <<http://www.reperages.ch/simenon/clindoeil%202.shtml>>.

alguma coisa, neste caso sobre a cidade de Buenos Aires, não sobre Inácio MacGuffin. Esta personagem ficcional foi a porta de acesso à viagem para Buenos Aires e à sua “verdade”. Em mensagem ao autor, o realizador escreveu sobre o filme “a minha ideia de cidade, a história que eu quero contar”, assim englobando numa frase as concepções do que é do domínio documental (a cidade), do ponto de vista (a minha ideia) e da narrativa que pode recorrer à ficção (a história que eu quero contar).

Transgénico, transgenérico

Em *Milho* o uso da ficção tem dois níveis. O primeiro é semelhante ao de *Buenos Aires*. Numa pseudo-reportagem de televisão, apresentada como enquanto real, são ouvidas em *vox populi* alguns consumidores num supermercado. É difícil ao espectador, para não dizer impossível, reconhecer essas pessoas como actores. O realizador confirmou em mensagem electrónica:

São actores encarnando o seu próprio personagem, no sentido em que cada vez que se liga uma câmara todos nós começamos a representar o nosso próprio papel. Se reparar é engraçado porque nestes casos as pessoas muitas vezes representam o que acham que se espera delas (JB2010).

Este recurso fica-se por essa cena, servindo para fomentar a ideia de que há uma questão pública, já a no nível popular, sobre o milho transgénico.

Num segundo nível de criação ficcional, tratou-se de encenar uma família, mãe, filho e pai (este apenas referido), em casa e às compras num supermercado. Os diálogos são interpolados com o grosso da documentação do filme, cenas de realidade, junto de plantadores e especialistas do cereal, no Brasil, México, Estados Unidos e Portugal. Nas cenas com a família da D. Ana (também ela da grande família MacGuffin, claro), o realizador usa de novo a televisão como veículo da realidade do mundo real, colocando no televisor da casa da família ficcional uma notícia igualmente ficcional sobre a comercialização como alimento humano de milho transgénico. Dado que o filme pretende apresentar-se numa posição de equilíbrio a respeito dos transgénicos, esta opção permitiu simular como exteriores ao próprio filme alguns argumentos contra e a favor dos transgénicos. A televisão serve também como polo de atenção e como fonte de autoridade, que é transferida para o próprio filme, dado que se entrelaçam os elementos narrativos e visuais da televisão dentro do filme e do filme sem televisão. A confusão é apenas desta explicação, pois o filme flui naturalmente.

A ficção da família é assumida plenamente quando o narrador, a voz de autoridade dos documentários, entra em diálogo, da sua posição de *deus ex machina*, com a personagem Ana. Esta e o filho como que entram na narrativa documental, reagindo à narração em *off* e às informações e opiniões da reportagem televisiva. Através da montagem, *Milho* chega mesmo a colocar no ar uma pergunta que é respondida pelo depoimento de um professor da Universidade do Wisconsin.

A família ficcional aparece sete vezes antes do impulso de ir às compras, resultante da autoridade da televisão e do narrador: depois de ver e ouvir o real no próprio filme em que é personagem, Ana afirma que “é preciso saber escolher” os alimentos. Numa das cenas caseiras, recorre-se também à animação, para mostrar à personagem a gama de produtos em que se usam transgénicos. No supermercado, mãe e filho continuam a ver o mesmo programa televisivo a que estavam assistindo em casa, isto é, o próprio filme de que fazem parte. Neste novo cenário, o carácter de instrumento ficcional torna-se mais visível na sua funcionalidade. Barahona colocou o material do filme a passar nos ecrãs que encham duas paredes do supermercado. A família passa em frente dos LCDs, fazendo assim parte deste filme transgenérico em que há filme dentro do filme, ficção dentro do mundo real, mundo real dentro da ficção criada para o filme, numa tal mistura de géneros que o narrador fala às personagens ficcionais e estas dizem, mesmo no final, que isso é uma novidade dos tempos modernos, como o transgénico: “Dantes não havia televisão, nem biólogos, nem agrónomos para fazer filmes sobre o milho, nem voz *off* para falar com as pessoas...” Deste modo, *Milho* usa a *mise-en-abyme* da notícia ficcional como se fosse real dentro da parte do filme que é ficcional (a família de Ana) mas desconstrói, num apontamento pós-moderno, o que possa sobrar de verosimilhança na ficção da família, indicando que dantes a mistura de géneros e de registos não acontecia.

Conclusões

Nos dois conteúdos analisados, o realizador dá pistas no próprio texto sobre os recursos do dispositivo narrativo adoptado. Em *Buenos Aires* avisa, através da frase de Simenon, que poderá haver mistura de real e ficcional. Em *Milho* inclui um metadiscorso do narrador e das personagens ficcionais sobre o assunto. Barahona usou a ficção para facilitar a narrativização e, optando pela classificação de “filme” e afastando a de “documentário”, evitou debates sobre questões de género. Filme é um conceito demasiado lato, permitindo a instabilidade genérica, que funciona aqui como passaporte para a liberdade criativa. Chamando-lhes apenas filmes, o autor pretende legitimar *a priori* a expressão artística e o uso de elementos ficcionais em conteúdos que são primordialmente de não-ficção, um sobre uma cidade, o outro sobre um cereal, o milho. O autor exerce a sua autoridade para ultrapassar a hibridéz genérica entre ficção e documentalização. Categoriza os seus conteúdos como filmes e não como outra coisa, nomeadamente como documentários.

Se o recurso à ficção interessava a Barahona pela facilitação de narrativas que cativassem o espectador para as suas estórias não ficcionais, o uso da ficção também significa um reforço da autoridade autoral. De facto, a ficção jamais poderia estar disponível na factualidade para um filme documentário, pois não faz parte do domínio do histórico e do presente. Tem de ser criada pelo autor. Se considerarmos a autoridade como a matéria da existência do autor enquanto autor, a ficção, num filme assente no documental — isto é, assente em realidades não negociáveis enquanto tais —, acrescenta autoridade ao ponto de vista do autor. A ficção reforça o carácter, também ele não negociável, do ponto de vista autoral.

Ambos os filmes são pontos de vista sobre realidades e em ambos os filmes as ficções são dispositivos narrativos que não alteram a essência documental. As ficções não têm a intenção de enganar os espectadores, mas aproximá-los mais dos temas do mundo real de que os filmes tratam. A intenção do autor é, nos dois filmes, de apresentar pontos de vista sobre aspectos da vida real e não é a de criar universos alternativos. Nestes dois filmes, as ficções não criam mundos alternativos, autotélicos, servindo antes de iscos para revelar um ponto de vista sobre a realidade que se pretende mais verdadeiro do que se não se usasse a ficção.

A hibridiz genérica resulta da necessidade de captar a atenção do espectador através de narrativas com suspense (*Buenos Aires*) ou com diálogos (*Milho*), mas a balança pende para o lado do documental, logo do documentário. A ficção foi, nas palavras do autor “a forma mais eficaz de contar aquela história” (JB2010), fez parte das ferramentas disponíveis ao realizador para cativar o espectador para realidades do mundo real. A ficção não tem de ser um fim em si, ela pode ser um meio, uma *techné*, para filmar realidades documentadas, como sucede nestes dois filmes.

A intencionalidade do autor, quer quanto aos filmes em geral, quer quanto aos processos narrativos, pode ser avaliada eticamente. Embora se afirme que a “ética é uma questão de consciência pessoal” do realizador de documentários (Mourão, 2009: 226), na verdade a ética do autor só está acessível ao receptor na obra, só através dela se avalia a ética. Os valores morais implícitos nestes dois filmes de Barahona são a transmissão de pontos de vista sobre a realidade sem enganar a respeito dessa realidade, mesmo com recurso à ficcionalidade não abertamente indicada. Enquanto o documentário poderia assumir uma autoridade de verdade universal, pela assunção original de mostração da realidade, estes filmes, particularmente *Buenos Aires*, evitam essa arrogância pela assunção da subjectividade pessoal. Avaliando pelas consequências, os filmes alcançam esse objectivo para além do engano ficcional.

Deste modo, cumprindo a função de policiamento genérico que impende sobre a crítica, pode concluir-se que ambos são filmes documentários, filmes da vida: fornecem pontos de vista sobre aspectos da realidade exterior. *Buenos Aires* aproxima-se da função do

“documentário como interrogação radical e perspectiva alternativa” (Corner, 2002: 259), ao deixar de lado a atitude de reportagem jornalística, ao autodiminuir a capacidade do filme em mostrar a realidade no seu conjunto (ele diz ser apenas um de uma infinidade de pontos de vista), ao recorrer ao registo ficcional e ao estilo do cinema-directo; *Milho* aproxima-se da função do “documentário como inquérito e exposição jornalísticos” (*ibidem*: 259), ao apresentar vários pontos de vista, incluindo contraditórios, no seu seio, sem escolher abertamente entre eles, e ao usar a à recolha de depoimentos de especialistas num registo de recolha de depoimentos habitual no jornalismo televisivo.

A classificação destes filmes como documentários permite reflectir sobre a necessidade da própria classificação: é necessária? Dissemos que esta função impende sobre a crítica. De facto, não há como evitá-la. A crítica tem por missão elucidar e, portanto, deve organizar o mundo que analisa, furtando-o ao caos. A classificação genérica resulta, afinal, da própria análise dos conteúdos. A verificação dos seus objectivos e métodos, a verificação da linguagem do texto e, em se conhecendo, do autor, tornam inevitável à crítica, pela sua própria natureza, abordar o género, uma tarefa iniciada há mais de vinte e três séculos por Aristóteles.

Referências

- BLACKBURN, Simon (1996). *Dictionary of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Briggs, Asa (1975). *Victorian Cities*. Londres: Penguin.
- CARROLL, Noel (2005). “Ficção, Não-Ficção e o Cinema da Asserção Pressuposta: Uma Análise Conceitual”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema, Vol. II. Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: SENAC, 69-104.
- CASEY, Bernardette, Neil Casey, Ben Calvert, Liam French e Justin Lewis (2002). *Television Studies. The Key Concepts*. Londres: Routledge.
- CORNER, J. 2002. “Performing the Real: Documentary Diversions”, In: *Television and New Media*, 3(3), 255–69.
- METZ, Christian (1980). “O Significante Imaginário”. In: METZ, Christian et al. (ed.), *Psicanálise e Cinema*, São Paulo: Global.
- MITTELL, Jason (2004). “A Cultural Approach to Television Genre Theory”. In: Robert C. Allen, e Annette Hill, *The Television Studies Reader*, Londres: Routledge, 171-181.

MONACO, James (2000). *How to Read a Film*. New York e Oxford: Oxford UP. 3ª ed.

MOURÃO, Maria Dora (2009). "Ética e Documentário", In: FURTADO, Beatriz (org.), *Imagem Contemporânea*. Cinema, TV, Documentário, Fotografia, Videoarte, Games, Vol. I. S. Paulo: Herda: 215-226.

NICHOLS, Bill (1991). *Representing Reality. Issues and Conceptions im Documentary*. Bloomington, In: Indiana University Press.

PENAFRIA, Manuela (1999). *O Filme Documentário. História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa: Cosmos.

REIS, Carlos, e Ana Cristina M. Lopes (2000). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almeida. 7ª ed.

RICOEUR, Paul (1990). *Time and Narrative*. Vol. 1 Chicago: University of Chicago Press.

SEARLE, John (1999). *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge UP.

Linha direta justiça e a reconstrução do regime militar brasileiro, ou quando o “fazer justiça” cria uma memória da história

Mônica Almeida Kornis

A vocação da história para o cinema e para a televisão não é propriamente uma novidade: já é quase centenária se pensarmos em termos de cinema, além de demonstrar maturidade no âmbito dos programas televisivos, entre vários gêneros e formatos, da ficção ao documental, passando pelo experimental e pelo jornalístico.

No caso específico da televisão, cujo objetivo é atingir amplas platéias e em geral atender às demandas de mercado, consolidou-se ao longo de décadas uma retórica comum ao cinema industrial, que consiste na criação de um discurso narrativo de reconstrução histórica centrado em fatos e eventos históricos, ou mesmo ambientações históricas, cujo foco é a verossimilhança. Novelas, seriados e minisséries foram assim produzidos em larga escala, o que não significa a inexistência de variações entre esses produtos, a partir de contextos diferenciados e de diferentes olhares do ponto de vista narrativo e estético, que conferem importância à elaboração de análises internas de cada um deles. Mas a própria indústria televisiva produz novidades que merecem atenção, ao criar estruturas dramáticas no tratamento da história que extrapolam o formato da ficção televisiva.

Refiro-me ao programa *Linha direta*. Pouco – ou praticamente nada - se examinou sobre a presença da história recente brasileira nesse popular programa, criado em 1990 pela Rede Globo. Inspirado em programas de sucesso norte-americanos, propunha-se à reconstituição de crimes cujo objetivo era incentivar os telespectadores a fornecerem pistas para que as autoridades reabrissem investigações e solucionassem casos ainda em aberto. Com uma narrativa de reconstituição dos casos envolta em clima de suspense e mistério e em tom realista, a primeira fase do programa durou quatro meses. Retornou à grade de programação em 1999 e, trabalhando também com depoimentos, jornalismo e dramaturgia, priorizava o caráter de serviço de utilidade pública. Associando uma dimensão social à idéia de entretenimento até o ano de 2008, quando saiu do ar, o programa permitiu que criminosos procurados pela justiça por crimes de assassinato, estupro e seqüestro fossem localizados, o que revela sua popularidade e a bem-sucedida marca de interatividade por ele proposta.

Dentro do mesmo formato, foi criada a série *Linha direta justiça* que, exibida entre os anos de 2003 e 2007 em cerca de 40 títulos, tinha como característica central a dramatização de crimes de distintas naturezas ocorridos do século XIX até os anos 1990. Entre os crimes passionais, figuraram os famosos casos da Ladeira do Sacopã, Aida Curi e Dana de Tefé ocorridos nos anos 1950 no Rio de Janeiro até os desaparecimentos dos jovens Carlinhos e Ana Lídia, todos com ampla repercussão na mídia impressa e televisiva quando aconteceram. Já entre os crimes ou mortes de natureza política, houve uma predominância da exibição de casos ocorridos durante o regime militar, no qual figuram os assassinatos de Zuzu Angel e Wladimir Herzog, o episódio da bomba do Riocentro, o suicídio de Frei Tito e a traição do Cabo Anselmo. Por essa razão, esse foi o programa da Rede Globo que mais tematizou a ditadura militar, superando inclusive a produção ficcional seriada com alguns poucos títulos ambientados durante esse período, apesar de pródiga a partir dos anos 1980 no tratamento de questões ligadas à história do país.

Refletir sobre essa produção parece-me fundamental, apesar do pouco interesse manifesto pelos estudos acadêmicos em enfrentar os desafios em trabalhar com a chamada "história de grande circulação" cujos parâmetros diferem da "história acadêmica". Termos utilizados por Beatriz Sarlo, apontam no primeiro caso para uma história de sínteses e certezas, por oposição a uma história de dúvidas e hipóteses. O programa *Linha direta*, em seu segmento *Justiça*, é um importante exemplar dessa "história de grande circulação", e cabe-nos examinar mais de perto *como* se expressa esse movimento de síntese histórica no interior desse formato.

Dramatização e jornalismo é o binômio que sustenta a narrativa de *Linha direta*, cujo eixo é a reconstrução de crimes em busca de seus culpados e cujo objetivo final é *fazer justiça*, o que significa o restabelecimento da ordem social. O clima de suspense e mistério atrai o espectador por meio de uma sonorização que transmite tensão, uma edição veloz e um tom realista, que seguidas vezes recorre à marca *simulação* para conferir verossimilhança às cenas. Há uma narração em *off* que se soma à do jornalista âncora do programa, e ambos conduzem os fatos, corroborados pelos depoimentos de pessoas que de alguma maneira se relacionam com as vítimas. No caso do segmento *Justiça*, voltado para a reconstrução de casos ocorridos no passado, alguns outros elementos são acionados para conferir verossimilhança, tais como hábitos e trajes de época, além de imagens de arquivos fotográficos, mesmo que sejam secundárias. Esse é em linhas gerais o formato do programa que, ao mesclar uma dimensão de drama e de relato dos fatos, cria uma "impressão de realidade" que merece algumas considerações, antes de nos determos nas questões que dizem respeito à reconstrução da história do regime militar nesse caso. Os parâmetros do formato se configuram numa matriz de natureza melodramática que pauta espetáculos do tipo popular no domínio do teatro, do cinema e da televisão, cujo aspecto central é a construção de uma narrativa na qual a ordem moral prevalece, em textos claros e com apelo à emoção, na qual a dimensão trágica pode também se impor. Virtude, vício, heróis, vilões, inocência, fatalidade, recompensa e castigo se realizam nessas narrativas, que se estruturam de forma maniqueísta e esquemática. Essas polaridades estão expressas

no programa de forma plena, inclusive no próprio excesso típico do melodrama que pode corresponder à dimensão sensacionalista deste produto, na qual a idéia de *fazer justiça* corresponde à possibilidade de vitória de uma ordem moral, mesmo em situações que possam se colocar como adversas. O aposto justiça é indicativo assim de como a história será ali tratada.

Linha direta justiça e o regime militar

Como essa retórica se realiza no caso do tratamento de casos históricos, criando assim uma síntese de casos reais ocorridos durante o regime militar? Como vitória de uma ordem moral, o *fazer justiça* se faz duplamente: no relato dos casos que contrapõem vítimas a culpados, cuja justiça já pode ter se realizado num momento do passado, e no próprio momento de reconstrução do caso pelo programa. Nesse grande esquema, depoimentos de familiares, advogados, juristas, religiosos e figuras com alguma visibilidade pública, como diretores de cinema e jornalistas referem-se sobretudo aos casos e/ou às personalidades em questão, tendo como moldura de fundo uma tonalidade saturada de vermelho e uma sonorização de suspense. Articulados com a narração em *off* que privilegia a referência ao contexto e a fala condutora do jornalista âncora, Domingos Meirelles, esses depoimentos estruturam uma narrativa sobre quem são esses personagens, revelando aspectos sobre suas vidas e imediatamente apontando para as razões pelas quais figuram no panteão de *Linha direta justiça*, isto é, serão heróis ou traidores, vítimas ou sobreviventes de conflitos políticos não muito detalhados, apesar da referência a “agentes da repressão”, “órgãos de tortura” e “regime militar”. São menções mais ou menos constantes, muitas vezes como bordões que situam cada um dos casos historicamente, proferidos pela voz *off* e pelo jornalista âncora. Ao dramatizar histórias de casos particulares – cuja reconstituição de época conta com a representação de atores de alguns episódios sob a marca simulação na pequena tela - as vozes deslançam emoção, mobilizam afeto, sobretudo no caso daquelas proferidas por mães, irmãs e esposas. O sentido de interatividade, tão vital para a apuração dos culpados no formato do programa, se direciona agora para a disponibilização de mais informações e de depoimentos mais extensos em site do programa na internet, além da conversa com o público via questionários de múltipla escolha.

Para além dos elementos que aciona, o desenvolvimento da narrativa procede da seguinte maneira: apresentação de uma situação que resulta em morte, identificada em seguida como de dimensão suspeita, a seguir o desenrolar dos fatos que precipitaram aquele momento, juntamente com as informações sobre o processo na esfera jurídica até o desfecho que define claramente a situação de *justiça* conferida ao caso, tanto no passado quanto no próprio programa, isto é, tanto no momento em que ocorreu quanto na história no programa. O dado trágico da morte poderá ser ou não redimido pela justiça,

mas na *história* no programa ela se realiza, pois a narrativa demonstra uma dimensão de que a moral é vitoriosa no momento de realização do caso no programa, cuja própria revelação corresponde de alguma forma a uma dimensão de justiça. Partimos assim da hipótese de que o programa organiza a narrativa dos fatos a partir de um conjunto de elementos que conferem *justiça* ao caso, independente de como se sucedeu de fato na história. Ele atua como revelação de um problema, independente de sua realização como de fato se deu, mesmo que em alguns casos haja um impasse, pela não punição dos culpados e arquivamento de processos.

Os casos escolhidos para exibição revelam a força da vertente biográfica na reconstrução histórica definida pelo programa, e não é demais mencionar o interesse demonstrado pelo ramo editorial e pelo cinema industrial por narrativas com tais características. Como um confronto entre heróis e vilões, figuram nos programas uma “mãe coragem” que luta cegamente durante cinco anos para localizar o corpo do filho - militante político torturado e morto – até morrer em misterioso acidente; um padre exilado que se suicida por problemas mentais advindos da prisão e da tortura; um experiente e qualificado jornalista, imigrante, bom pai de família e bem intencionado cujas relações com militantes de esquerda o levam à prisão onde aparece enforcado e o militar traidor que, para se defender após ser interrogado pela polícia, aceita se tornar informante e chega a matar a própria mulher.

No primeiro ano de produção de *Linha direta justiça*, em 2003, o regime militar figurou como um dos protagonistas com a exibição do caso Zuzu Angel. Mesmo sem uma identificação mais detida sobre as decisões estratégicas de seus diretores, roteiristas e da própria emissora, é possível trabalhar com a hipótese de um diálogo do contexto de produção com o fato histórico em questão. Ano de posse de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência da República, 2003 trazia consigo a aura de mudança com a ascensão do Partido dos Trabalhadores ao poder, e pode-se especular que uma certa cultura nesse sentido favoreceria a abordagem de alguns temas para o grande público, e esse era o caso da televisão, mesmo que desde meados de 1995, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, o tema sobre desaparecidos políticos e mortos pela ditadura já estivesse em pauta na cena pública. Na Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, o programa recebeu naquele ano a medalha Tiradentes como reconhecimento de sua importância enquanto veículo de utilidade pública, numa cerimônia que contou com a presença de entidades de direitos humanos e com parentes de vítimas dos crimes ali tratados.

A seleção de casos reconstruídos pelo programa a partir de 2003 merece também ser observada na relação com o contexto em que ocorreram. O clímax dos cinco casos exibidos tiveram lugar no contexto da abertura do regime – de 1974 em diante, nos governos Ernesto Geisel (1974-1979) e João Batista Figueiredo (1979-1985) -, e não dos chamados “anos de chumbo”, ou seja, durante os governos de Artur da Costa e Silva (1967-1969) e Emilio Garrastazu Médici (1969-1974). O tratamento individual dos

casos – biografias e fato incomum – elimina a idéia de um processo histórico, e como todos os casos culminam com mortes passando por tortura – e cuja narrativa se pauta pelos moldes do excesso do melodrama – é possível pensar em singularidades que não expressam o todo, como se fossem exceções. Passemos ao exame de cada um dos casos.

O caso Zuzu Angel (2003)

Primeiro dos cinco casos ocorridos durante o regime militar e exibidos em *Linha Direta Justiça*, a história da estilista Zuzu Angel foi o episódio com maior repercussão na mídia impressa, que destacou também o fato de ser a conhecida atriz de televisão e teatro Zezé Polessa a intérprete da personagem nas cenas de simulação. O foco do caso foi o sofrimento de uma mãe em busca do corpo do filho, por si só uma história comovente, humana, que trata de um drama familiar, que, enquanto tal, individualiza a questão mais geral dos desaparecidos políticos durante o regime militar. Mesmo ainda sem apresentar detalhes sobre a vida da personagem central, estilista com trânsito social no Brasil e também nos Estados Unidos, por ter sido casada com um americano, a abertura do programa registra em cenas de simulação que, ao sair de uma festa, ela fora vítima fatal de um acidente automobilístico. Em voz *off*, a narração afirma que durante cinco anos ela desafiou o governo militar, e intercala esse texto com depoimentos de uma amiga e da filha, à época conhecida jornalista e colunista social que, emocionada, declarava que agora podia falar sobre o caso. Como o reconhecimento oficial de que o acidente que matou Zuzu foi intencional data de 1997, a fala de Hildegard Angel confere ao programa e ao tempo presente (2003) um espaço de liberdade no qual é possível expressar situações até então obscuras. Esse é um primeiro momento no qual o programa se investe da função *fazer justiça*, como um primeiro momento de revelação desse caso para o público. Ainda nesse momento, imagens de repressão policial são acompanhadas por uma narração que profere a expressão “anos de chumbo”, até apresentar a trama central como o de sacrifício da vida de uma mãe pela morte de um filho idealista que “lutava por um mundo socialista”, “um entre tantos jovens que queriam mudar o país”, tendo no pólo oposto, o regime militar.

O desenvolvimento da história refaz através de depoimentos as trajetórias de vida de Zuzu e de seu filho, Stuart, que, embora bastante distintas, não aparecem como conflituosas entre si. O depoimento do Ministro da Defesa Nacional José Viegas explica o que foi o golpe militar de 1964, e é importante observar o lugar que uma nova fala ministerial terá ao final da narrativa, demonstrando a atualidade do *fazer justiça* no programa e no contexto do governo Lula, via depoimento do referido ministro. As atividades políticas de Stuart se contrapõem a esse regime, culminando com sua adesão à luta armada e posteriormente a entrada na clandestinidade e a prisão. Há simulações de algumas ações armadas, e registros do namoro e casamento com outra militante, Sonia. Sabemos que

Stuart é torturado, pela locução de outro preso, Alex Polari, e de cenas bastante realistas que simulam o episódio, tendo ao fundo a música *Cálice*, de Chico Buarque de Hollanda. Mais do que isso, percebemos que o silêncio a que Polari se refere significa a morte de Stuart, torturado, mas na dramatização acompanharemos o fato com a leitura de carta de Polari para Zuzu contando sobre o ocorrido. Quando vivida pela personagem Zuzu, essa seqüência clímax é narrada numa edição lenta, focada no desespero da mãe, que repetirá seguidas vezes o nome do filho, aos prantos. O episódio marca uma mudança na atitude de Zuzu com a narração em *off* que “Zuzu desafia ditadura para ter notícias do filho”. Depoimentos sobre o comportamento da mãe em busca de informações junto ao governo se somam à representação de cenas nas quais Zuzu denunciava o que acontecera com seu filho – como em encontro com Kissinger, com Juscelino Kubitschek, e nas estampas de suas roupas em desfile de moda nos Estados Unidos -, até a queda do carro do viaduto, sem nenhuma sonorização. As versões sobre se seria ou não um assassinato são a seguir colocadas em cena, sendo que um depoimento antecipava o receio manifesto pela estilista de que algo acontecesse com ela. Na seqüência, a informação sobre a indenização às famílias dos mortos em 1995, e dois anos mais tarde, a confirmação do resultado de perícia técnica de que o acidente fora provocado por uma ação das forças da repressão.

O desfecho do caso no programa tem lugar no ano de 1998, com a informação de que o túnel que dá acesso ao viaduto do qual ela foi jogada em seu carro passava a se chamar Zuzu Angel. Ao mesmo tempo, a informação de que seu corpo nunca foi encontrado. É um depoimento contemporâneo ao programa – novamente o do ministro José Viegas – a garantia de que em 2003 as Forças Armadas estavam integradas à democracia, e não mais havia os riscos ocorridos anteriormente, cuja menção era reforçada por imagens de mobilizações durante o governo João Goulart. Esta voz de autoridade proferida por um ministro de Estado - que já explicara no programa o que fora o golpe de 1964 e que se manifestara contra a tortura – confere na narrativa do caso o diagnóstico de um *fazer justiça* que se soma ao reconhecimento do assassinato de Zuzu Angel, em 1997. Uma dupla justiça se instaura, como sínteses de recomposição da ordem, efetivada por um programa televisivo que busca culpados e apura crimes. As cenas finais apelam para a emoção quando Chico Buarque canta ao som de violão a música que fizera em homenagem a Zuzu Angel, intitulada *Angélica*, com a superposição de imagens de arquivo de Stuart Angel, simulações de tortura e cenas de dramatização, fechando com imagem do túnel de onde Zuzu sairia para a morte e da própria, como fecho do programa.

O caso Wladimir Herzog (2004)

O programa apresentou o personagem Wladimir Herzog como um imigrante iugoslavo de origem judaica, perseguido pelo nazismo, que no Brasil tornou-se um renomado jornalista, e também um bom marido e bom pai, assassinado no ano de 1975. A abertura

retoma o mesmo movimento narrativo de todos os casos em questão: fatos e situações de muita tensão apresentados em edição veloz e uma sucessão de *close-ups*, com voz *off* que informa que agentes de repressão do governo militar o levaram para interrogatório, de onde sai preso e a seguir aparece enforcado numa cela. As primeiras cenas simulam a chegada de Herzog ao DOI-CODI para interrogatório, em local onde já se encontravam dez jornalistas do Partido Comunista. No interrogatório, Herzog afirmava não entender sobre o que estavam perguntando, e esta é a justificativa para a sessão de tortura. A voz *off* não é imparcial, nada neutra, pois coloca-se do lado da necessidade de justiça: contrapõe o texto de nota do Segundo Exército declarando que Herzog havia se matado, com o comentário – ilustrado pela imagem publicada nos jornais na época - de que dificilmente alguém cometeria um suicídio daquela forma. Os depoimentos selecionados pela edição a seguir são de figuras importantes da vida política na época, e suas falas refletem o incômodo causado pelo fato ocorrido. Em particular a fala do Cardeal Arcebispo de São Paulo, D. Paulo Evaristo Arns, sobre o comunicado que enviou para o General Golbery do Couto e Silva, chefe da Casa Civil do Governo Geisel, afirmando que o fato “era uma traição ao nosso esforço para democratização”, considerando o movimento de abertura política preconizado pelo presidente da República – confirma a marca de exceção conferida ao programa para o fato, somada a outras falas que evocam a importância de lembrar o caso “para salvar vidas humanas”. A narração exacerba ainda mais a questão ao falar que este caso “transformou a história do Brasil”, com uma edição de imagens clássicas publicadas em jornais sobre as manifestações de 1968 no país. Ao final da apresentação, imagens da infância de Herzog e cenas de sua vida privada são alternadas com imagens que simulam agitação de pessoas, ação de policiais, tortura com a narração em *off* que identifica o fato como um dos “crimes que marcou o país”.

A biografia de Herzog é o eixo narrativo a seguir, numa combinação de relatos de fatos da vida profissional e da vida privada, conduzidos pela fala de sua mulher, Clarice. Na realidade, as informações por simulação de fatos apresentadas a partir da decretação do AI-5 mostram Herzog falando entre frestas, numa atmosfera de revelação do clima de insegurança em que vivia. Numa das cenas de simulação, o prenúncio de sua morte: após entrada para o Partido Comunista em 1973 e já como diretor de jornalismo da TV Cultura em 1975, Herzog comenta com Clarice que ia ser morto. Depoimentos de personalidades do mundo político e cultural confirmam a tensa conjuntura política daqueles anos e, na condição de uma fala de autoridade, o jornalista âncora do programa sintetiza e antecipa a questão central determinante na deflagração do assassinato de Herzog: a divisão entre militares conservadores e aqueles identificados com a abertura do regime, como era o caso do presidente Geisel. Imagens de simulação de perseguição até a tortura, e também da mãe com os filhos, conferem uma dramaticidade que culmina com a simulação da notícia da morte de Herzog recebida por Clarice da parte dos diretores da TV Cultura. Depoimentos reais e simulação do fato prosseguem no relato cujo foco é sobretudo o desespero de sua mulher, inclusive no enterro do jornalista, e algumas referências à conversão da missa de sétimo dia como ato ecumênico contra a ditadura militar e à morte meses depois do operário Manoel Fiel Filho, que também seria identificada como suicídio.

Uma vez concluída a narrativa dramática em torno da morte de Herzog e de sua repercussão, a questão *justiça* assume o lugar central na trama, cujo foco é o questionamento sobre a veracidade da informação oficial de suicídio tanto no âmbito público quanto privado. Narração em *off* sobre cisão no governo Geisel, inclusive a irritação do próprio presidente que admite posteriormente que a morte de Herzog foi “um verdadeiro assassinato” e sobre a troca de comandos de alguns de seus subordinados por um lado, e de outro a tentativa de Clarice em responsabilizar o Estado pela tortura e morte do marido. O advogado Sergio Bermudes entrou na ocasião com uma ação para esclarecimento do caso, e a declaração sobre a importância da investigação para consolidação do regime democrático estabelece um diálogo com o próprio formato do programa de punição dos culpados, a ele conferindo uma dimensão política, pela adequação que a narrativa cria entre a maneira sobre a qual o fato real é narrado e o objetivo do programa. Um conjunto de informações sobre a busca dos culpados – responsáveis pela tortura – é trazido a seguir, com imagens de simulações da situação de tortura. O Secretário de Direitos Humanos Nilmário Miranda – novamente uma figura de governo – afirma que Herzog havia se transformado em símbolo do bem, e a imagem exibida é de Herzog com Clarice e filhos. Cenas simuladas de Clarice falando sobre o marido, e depoimento sobre como Herzog teria sido bom para a educação dos filhos são alternadas em situação que gera emoção. Informação em *off* de que em 1978 Clarice ganha na justiça a ação contra a União destaca em *close-up* a emoção do advogado responsável pela ação, e segue uma edição de imagens de simulação de Herzog, Clarice e filhos felizes, ao som da música “O bêbado e a equilibrista” numa referência à luta de Clarice Herzog. Como contraponto, narração em *off* de que até o momento, trinta anos depois, nenhum dos torturadores havia sido punido.

Ao final, há um momento de interatividade, com a enunciação por eirelles de um questionário com perguntas dirigidas à audiência sobre a visão que possui do comunismo.

A Bomba do Riocentro (2005)

A bomba do Riocentro foi o único caso exibido pelo programa no qual há a reconstrução de episódio ocorrido no dia 30 de abril de 1981, e não a trajetória de um personagem específico. Riocentro é um grande espaço no Rio de Janeiro que, na ocasião em que iria sofrer um atentado, abrigava um grande espetáculo de música popular brasileira na véspera das comemorações do Dia do Trabalho. A apresentação se realiza segundo os mesmos parâmetros de todos os casos exibidos pelo programa: imagens de simulação de momentos que antecederam ao fato que é o tema central que o programa se propõe revelar. Trata-se de uma missão secreta que redundará numa ação e, em montagem paralela, figuram imagens de simulação de platéia de um show. Após depoimentos de dois artistas que ali compareceram, Alceu Valença e Elba Ramalho, a narrativa define

claramente os dois campos em conflito: divide a tela em dois planos, de um lado a armação de uma ação secreta de “gente do Exército”, de outro a platéia do espetáculo. Imagem de explosão, fotos de militar morto e outro ferido: as vítimas foram os próprios agentes do atentado que atendiam a ordens superiores, ao contrário das vítimas até então exibidas pelo programa. Nessa condição, as vítimas da bomba do Riocentro não receberiam o mesmo tratamento biográfico de Zuzu e Herzog. Nada se saberia sobre sua vida, ou até mesmo o que pensavam sobre a ação da qual foram os responsáveis diretos.

Ao contrário, o desenrolar da narrativa encaminha-se para a apresentação de outros atentados contra a abertura política ocorridos durante o governo Figueiredo, com menção explícita à responsabilidade, em alguns casos, do Comando de Caça aos Comunistas. Entre as dramatizações exibidas, destaque para o episódio da bomba colocada na Ordem dos Advogados do Brasil, no Rio de Janeiro – instituição que lutava pelo restabelecimento da ordem democrática - que matou a funcionária Lyda Monteiro. Alguns depoimentos com parentes da vítima e autoridades à época, inclusive do chefe do Serviço Nacional de Informações general Newton Cruz, menção às investigações, e conclusão de que o inquérito permanecia arquivado até aquele momento, antecedem uma das imagens finais, que é a do sargento que sobreviveu ao atentado do Riocentro: não fora punido e se recusava a falar ao programa.

O tratamento desse caso expressa uma certa perturbação no formato dos casos anteriores, assim como os que virão a seguir, pela não punição dos responsáveis por uma quase tragédia, e não apuração completa do caso.

O caso Frei Tito (2006)

Um homem aparece morto, pendurado em uma árvore, após caminhar por um bosque, ouvindo vozes que o ameaçam, em paisagem de outono, com a legenda de que o fato acontece em Lyon, na França, no dia 10 de agosto de 1974. Depoimento de um padre dominicano que afirma que estava se sentindo perseguido pelo homem que o torturara. Em edição lenta que será mantida ao longo da maior parte do programa, diferentemente de seu formato usual, essas são as cenas iniciais de simulação do suicídio de Frei Tito. A fala em francês legendada para o português entre policiais e a pessoa que os alertou para o ocorrido, assim como as informações sobre quem é o morto, são fortes elementos de verossimilhança conferidos ao episódio em seu momento de dramatização. A enunciação dos policiais é que o morto é Tito de Alencar Lima, um brasileiro, frade dominicano, exilado político que vivia num convento. Depoimento do irmão afirma que ele foi “suicidado, consumido por seus algozes”. A singularidade destacada pelo jornalista âncora é que Tito, exilado em 1971, fora o primeiro preso político a denunciar no exterior as atrocidades do regime militar.

É possível perceber aqui uma perturbação no formato *justiça* no tratamento do caso do frei dominicano, pela impossibilidade real de apuração do crime que o levou à morte, pela constatação de que foi a prisão e a tortura que geraram distúrbios psíquicos, os quais o levaram ao suicídio. Por essa razão, a presença da tortura é recorrente – com tratamento realista nas cenas de simulação – uma vez demonstrada como responsável pelo ato extremo do suicídio. Ao utilizar os mesmos recursos dos demais programas, como simulação e narração *off*, depoimentos de alguns poucos familiares, de Frei Beto e de alguns dos biógrafos de Tito, a narrativa apela menos à emoção – talvez porque escassa em informações sobre suas relações no âmbito privado – com destaque para a combinação da atividade religiosa com a política. Há uma edição veloz na referência à presença de Tito no congresso estudantil de Ibiúna, às prisões e às relações com figuras importantes da luta armada como Carlos Marighela – cuja morte é destacada por imagem de arquivo – culminando com a divulgação no exterior do relato de tortura do frei, em carta que conseguira fazer chegar para sua família, ainda quando preso.

A experiência do exílio de Frei Tito é bastante acentuada na narrativa, após ter sido banido na troca pela libertação do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher, seqüestrado por grupos armados de esquerda. O tratamento do personagem no exílio na França difere radicalmente do anterior. Uma narrativa mais reflexiva, com menção à vida religiosa em conventos, aos problemas de solidão e aos delírios persecutórios que o levaram à internação hospitalar, fatos apresentados como seqüelas de natureza psíquica pelo que sofrera na tortura. Referência a ela em imagens de simulação é constante, culminando com a dramatização da chegada da enfermeira no quarto do hospital no qual encontra Tito como Cristo na cruz dizendo que podem matá-lo. O fecho do episódio consiste na retomada das cenas iniciais, com a referência de que Tito caminha em local de colheita nos arredores de Lyon.

O caso Cabo Anselmo (2007)

A apresentação do personagem na abertura do programa mostra um homem que muda de identidade no início dos anos 1970 por “questão de segurança nacional”. As razões serão reveladas ao longo de uma narrativa biográfica, com imagens de simulação da infância do personagem que logo desembocam no ano de 1963, quando Cabo Anselmo era presidente da Associação de Marinheiros e Fuzileiros Navais. Dramatização de tiros e inquéritos interrompe a cronologia histórica anunciada que nos informa que o personagem ajudou a matar pessoas, inclusive a própria mulher, que fora uma liderança e que aceitou falar ao telefone na época da produção do programa. Trata-se de uma síntese apressada que busca a caracterização da singularidade da trajetória de Cabo Anselmo: um traidor de seus companheiros na luta contra regime militar. Não é uma vítima, portanto, ao contrário daqueles por ele denunciados e mortos, membros da Vanguarda Popular

Revolucionária (VPR). As informações sobre sua vida prosseguem com a informação em narração *off* de que foi preso após o golpe de 1964, fugiu no ano seguinte para o Rio Grande do Sul por ligações com o ex-governador Leonel Brizola até a chegar a Cuba no final dos anos 1960. A mudança viria em 1971 quando, preso e interrogado pelo delegado Fleury, aceitou se tornar agente do governo infiltrado como informante sobre a atuação de organizações de esquerda. Imagens de simulação acompanham todo esse trajeto, inclusive suas viagens ao Chile e a Recife, alternadas com imagens de entrevista concedida ao conhecido programa dominical de variedades intitulado *Fantástico*, exibido pela mesma Rede Globo em 1999, na qual tentava justificar seu comportamento à época. A narrativa confere destaque à dimensão privada da vida do personagem por sua ligação com a viúva de um militante morto, o que sem dúvida amplifica a dimensão de traição de Cabo Anselmo, pois ela foi morta.

A suspeita de que Cabo Anselmo era um agente infiltrado é relatada por depoimento no qual se somam imagens de simulação de militantes sendo seqüestrados e mortos. Como desfecho, o reconhecimento do caso nos anos 1990 quando o próprio personagem reaparece, e a indenização à viúva de um dos assassinados por denúncia do informante em questão. Um desfecho que aponta assim para uma *justiça* parcial, pois Cabo Anselmo não foi punido.

Considerações finais

Os casos Zuzu e Herzog, apresentados em sua individualidade, se tornam anomalias, irregularidades, exceções portanto, em tempos de abertura política. Embora o desaparecimento de Stuart Angel, filho de Zuzu, tenha ocorrido durante o governo Médici, o foco dramático do episódio no programa é a busca de uma mãe pelo corpo do filho, que culmina com o seu assassinato em 1976. No caso de Herzog, a narrativa mostra o engajamento político do jornalista, mas o foco é o seu assassinato após um depoimento, imediatamente divulgado como sendo um suicídio por enforcamento na própria cela em que ficou detido, em 1975. Já o caso exibido a seguir tratou sobre um atentado que poderia ter sido um episódio dramático que redundaria na morte de milhares de pessoas que assistiam a um grande espetáculo musical em 1981. Já o caso Frei Tito relatava como a tortura que sofrera o transformara num doente mental o que o levaria ao suicídio no exílio, em 1974. O caso Cabo Anselmo é igualmente singular: um militar de baixa patente que apoiava o governo João Goulart que, nos anos 1970, torna-se informante do governo e responsável pela morte de sua própria mulher.

Em *Linha direta justiça*, os relatos de assassinatos, traições e atentados ocorridos durante o regime militar se propõem a revelar certezas sobre esses casos, centrados nos conflitos que opõem os agentes do governo aos militantes contra o regime. Depoimentos de

época e contemporâneos, narração *off* com informações históricas, dramatização de episódios marcantes na construção narrativa da história na ficção tem como objetivo a reconstrução de um conjunto de episódios cujo objetivo é apresentar casos numa dimensão de excepcionalidade, revestidos por uma dimensão individual, e daí a busca por suas singularidades, e não por questões que extrapolam os limites do bem e do mal. À exacerbação dos relatos numa narrativa fundamentalmente policial, imersa em suspense e tensão, em busca de culpados, se agrega a seleção do programa de episódios ocorridos historicamente num momento em que podiam ser identificados como singulares, únicos em certo sentido, em função de uma política mais geral de abertura política. Foram como que excessos cometidos na história, no mundo real e na reconstrução histórica condizente com o formato do programa. Nesse último caso, que é o que nos interessa tratar, revelar significa fazer justiça, restabelecer a ordem obtida pela busca da verdade dos fatos, mesmo que historicamente alguns casos não tenham sido plenamente apurados, e o programa evidencia esse dado. O olhar do presente contém aqui como que dois tempos: na narrativa do fato histórico e na apresentação de seu desfecho, com familiares, advogados, pessoas com visibilidade na mídia e autoridades governamentais garantindo a autenticidade e a *justeza* dos fatos e do veredicto final, que traz a injustiça dessas mortes como que redimidas pela justiça, mesmo que ainda não plenamente realizadas, como nos casos da bomba do Riocentro e da atuação de Cabo Anselmo, e no dado de ruptura com a realidade que levam Frei Tito ao suicídio.

Essa forma de tratar a história retoma as bases do modelo do cinema narrativo clássico e da ficção televisiva no processo de busca moral por uma verdade oculta, mas percebe-se aqui uma particularidade: a *justiça* ou as situações de impasse no desfecho de fatos históricos não é apresentada em *Linha Direta Justiça* por letreiros finais ou pela dramatização dos fatos, e sim pelo acompanhamento dos processos judiciais, por meio do conjunto de elementos informativos acionados pelo programa na forma documental, preferencialmente pela fala de autoridades governamentais, juristas e familiares próximos às vítimas e aos cúmplices do regime em questão. O aposto justiça ao título é indicativo de como a história será ali tratada.

Diferentemente da ficção seriada televisiva que até hoje reconstituiu a história do regime militar pela oposição entre conservadores e revolucionários de uma maneira geral, numa clara conjugação da dimensão política com a comportamental, à maneira dos filmes de época, a articulação entre dramatização e documento em *Linha direta justiça* incorpora o elemento *justiça* como um diferencial na produção de uma história do regime militar na televisão, via oposição entre heróis militantes – na condição de assassinados e de um suicida - e agentes de um governo militar autoritário no qual tem ainda lugar um traidor. Como casos de exceção, posto que transcorridos em conjuntura de abertura política, tratados na condição de dramas individuais aos quais é conferido igualmente um caráter de excepcionalidade, soma-se a reconstrução excessiva, melodramática e sensacionalista das histórias de Zuzu Angel, Wladimir Herzog, Frei Tito, Cabo Anselmo e da Bomba do Riocentro.

Referências

BROOKS, Peter (1976). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James and the mode of excess*. New Haven: The University of Yale Press.

KORNIS, Mônica Almeida (2007). "Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo" *In: CAPELATO, Maria Helena et all. (orgs.). História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda.

SARLO, Beatriz (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG.

SOBCHAK, Vivian (ed.) (1996). *The persistence of history: cinema, television and the modern event*. New York and Londres: Routledge.

XAVIER, Ismail (2003). *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify.

O Amor segundo B. Schianberg. Muito além do *reality show*

Angelica Coutinho

Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios é um romance de Marçal Aquino que fala sobre o amor. Cauby – nome que, inevitavelmente, nos lembra o cantor de sobrenome Peixoto e cuja referência é insistentemente citada – e Lavinia vivem um caso proibido numa área de garimpo no Norte do Brasil com todas as suas cruzezas e mazelas temperadas pela presença da ação religiosa protestante protagonizada pelo pastor Ernani, marido da mulher. Um evidente material para argumento cinematográfico que é objeto de um filme a ser lançado em 2011, por Beto Brant, cineasta paulista e parceiro constante do escritor.

Da obra publicada em 2005, o diretor pinçou uma personagem secundário, se é que assim podemos chamá-lo: Benjamin Schianberg, um “psicanalista doidão”, segundo o protagonista, e autor da obra fictícia *O que vemos no mundo*, que vez ou outra é citada por Cauby.

Schianberg é um intérprete das relações amorosas que profere certezas sobre os “homens de sangue quente”, aqueles que, apesar de se esforçarem, não resistem às tentações e se opõem aos que sublimam seus desejos. Ou que enuncia outros lugares comuns sobre o “detalhe” como a fonte dos fetiches. Mas a personagem Cauby o considera um intérprete das relações amorosas e, como tal, ele é quem observa. E é como observador que B. Schianberg surgirá inspirando uma minissérie e um longa-metragem realizados por Beto Brant.

Na verdade, é preciso lembrar, que o Schianberg-observador existiu originalmente na obra de Aquino como responsável por uma experiência exótica: observar um casal confinado em um apartamento. No livro, o psicanalista convence uma jovem a seduzir um rapaz e levá-lo para o local onde estão instaladas oito câmeras. O objetivo era acompanhar a construção da relação amorosa contando com a cumplicidade da mulher e a inocência do homem. Apesar de ter sido excluída da publicação, a experiência serviu como fonte criativa da minissérie e do sexto longa-metragem do diretor paulista.

Sob o título *O amor segundo B. Schianberg*, Beto Brant deu vida à experiência do psicanalista fictício: ao longo de três semanas, o diretor observou, através de oito câmeras robotizadas, em um apartamento vizinho àquele em que estava, a relação entre a vídeoartista Mariana Previato e o ator Gustavo Machado. Ao mesmo tempo, através de uma

mesa de corte, eram selecionados os planos para o produto final, como em um programa de TV ao vivo.

A produção em quatro capítulos foi resultado de um contrato para a realização de uma minissérie – uma co-produção da TV Cultura, SescTV e Drama Filmes – no qual Beto Brant propôs que o material seria usado posteriormente para uma versão cinematográfica. Depois foram dois meses e meio editando todo o material e apurando-o para a criação de uma versão em longa-metragem.

A proposta trazia ainda outras inovações: apesar de filiar-se ao gênero ficcional, não havia um roteiro e nem mesmo uma organização prévia de situações, apenas uma carta de intenções que, segundo o diretor, propunha que os artistas “entrassem em conexão, criassem uma cumplicidade artística”. Os limites entre ator e personagem também não foram definidos, mas tanto Mariana quanto Gustavo criaram nomes para as suas personagens: passaram a se chamar Gala e Felix. Gala foi escolhido pela atriz por ser o nome da mulher do pintor espanhol Salvador Dali e Felix por conta do gato do desenho animado. Estabelece-se, desde esse ponto, a autonomia dos artistas em relação à criação das personagens que Beto Brant entendeu também como uma defesa da individualidade.

A interferência do diretor na evolução do drama dava-se por SMS ou e-mail quando ele sentia que havia alguma desagregação – ou, como podemos supor, uma quebra do ritmo de uma estrutura narrativa esperada para um posterior aproveitamento artístico ou uma desestruturação que antecipasse o final da experiência ou, ainda, da fuga do objetivo de observar uma relação amorosa, esta, supostamente, objeto do psicanalista fictício Benjamin Schianberg.

A etapa inicial do projeto cumpriu seu objetivo na exibição dos capítulos pela TV Cultura, em julho de 2009, buscando “não fazer cinema para televisão, mas criar algo que dialogasse com a linguagem da televisão¹”, como define Brant. E em que ponto a minissérie dialoga?

Tomaremos como referência comparativa o mais antigo e conhecido dos *reality shows* em exibição na TV brasileira: *Big brother Brasil* (TV Globo, 2002-), que completou 11 anos no ar em 2011. Por outro lado, consideraremos prioritariamente as questões éticas envolvidas nas duas experiências a partir das ideias apresentadas por Bill Nichols (2005) no capítulo “Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?”, do clássico livro *Introdução ao documentário*.

Afinal, é no gênero documentário que a reflexão sobre a ética na produção audiovisual se faz mais sensível. No entanto, não pretendemos afirmar que a minissérie/longa-metragem

1_ Em entrevista por telefone com a autora para este artigo.

de Beto Brant e o programa televisivo *Big brother Brasil* pertencem ao gênero. Mas, inegavelmente, compartilham da mesma gênese que pressupõe a observação de sujeitos sociais em situações cotidianas, apesar do cerne ético do documentário estar no delicado equilíbrio entre o direito à privacidade e o direito de informar, inexistente dilema nos produtos em análise, já que as “personagens” abrem mão de sua privacidade voluntariamente para participar do processo. Mesmo assim, achamos funcional buscar referências no pensamento de Nichols que parte do princípio de que todo filme é um documentário e que ele pode ser do tipo de “satisfação de desejos” ou de “representação social”. O primeiro seria o que comumente chamamos de ficção e o segundo o documentário propriamente dito, ou seja, não-ficção (Nichols, 2005: 26). Devemos, ainda, ao trilhar esse caminho ampliar o conceito de filme para audiovisual a fim de abarcar os nossos objetos de análise.

Como ponto de contato entre as duas experiências, podemos assinalar o fato de o programa reunir pessoas comuns confinadas em uma casa e observadas por diversas câmeras. Em contraste com a minissérie, no *reality show*, todos estão reunidos para, ao final, ganhar um prêmio em dinheiro. Ao longo do tempo, são estimulados cotidianamente por jogos, festas, desafios e situações que, muitas vezes, expõem os jogadores ao ridículo. Os telespectadores têm a possibilidade de participar não só definindo os jogos a serem propostos como também os julgando através da votação de quem fica ou sai da casa. É importante ressaltar que o julgamento também é interno: pois os próprios sujeitos podem sugerir quem vai para o “paredão” – etapa eliminatória semanal do *Big brother Brasil*. Além do estímulo pela competição, é bastante presente o recorte mercadológico do programa com seus jogos ou utilização de produtos patrocinados por empresas.

Evidencia-se nos *reality shows* o “culto do real”, a exposição da vida íntima de desconhecidos, o testemunho de experiências emocionais vividas pelo sujeito, um tipo de novela da vida real – que já pode ser entendida como um gênero. Podemos neste ponto retomar a comparação para destacar uma diferença pouco notada no resultado: em ambos os casos, há a observação da convivência de sujeitos desconhecidos através de câmeras (afinal, é isso que acontece com atores na minissérie), no entanto, o casal não se encontra limitado ao confinamento.

A vida fora do apartamento surge na abertura do primeiro capítulo da minissérie com um trecho da peça de Plínio Marcos, *Navalha na carne*, cujo protagonista é Gustavo Machado. A vida real faz-se presente e é trazida para o apartamento no qual o casal fictício viverá sua relação. Estabelece-se, portanto, um pacto de não limitação de espaço apesar de, ao longo dos capítulos, a ação se limitar à sala-cozinha-quarto. No entanto, a vida invade o “território observado” em alguns momentos como quando, numa reunião em pleno carnaval, época em que a filmagem aconteceu, novos atores são trazidos à cena: o ator Gero Camilo, sem estar imbuído de nenhuma personagem, discute sobre os limites da arte e da vida durante a conversa com um grupo de artistas. Coloca-se, portanto, em meio ao cenário, a questão fundamental do próprio trabalho em construção. Afinal,

quais são os limites da ficção e do real – pensados, respectivamente, como arte e vida – presentes na experiência de *O amor segundo B. Schianberg*? É certo que há personagens, que foi apresentada uma proposta de argumento para a narrativa, mas uma vida real se faz presente, insiste em sua existência, pelo fato de Gustavo, apesar de Felix, manter-se ator e Mariana, apesar de Gala, manter-se vídeo-artista.

É preciso destacar, ainda, que a criação dos nomes é um dado externo, funcional, na construção de novas *personas*, mas não na perspectiva dos diálogos, já que nenhum dos atores utiliza tais nomes durante suas falas – eles não se referem um ao outro como Gala e Félix, eles não se nomeiam.

A fim de refletir sobre os limites entre ator e personagem, podemos traçar outra relação entre a minissérie e o *reality show*. Enquanto o seriado propõe-se como uma ficção encenada por atores, o programa propõe a observação da natureza humana representada por pessoas comuns. No entanto, há muito já se admite que cada uma dessas pessoas comuns se apresenta diante das câmeras escondidas como personagem previamente elaborada. Cada um dos selecionados para entrar na casa do *Big brother Brasil*, constrói para si uma *persona* do que deseja ser. E esse alguém é o sujeito que cada um imagina ser capaz de conquistar o público e ganhar o prêmio milionário. Supostamente, são apenas atores-sociais administrando a vida cotidiana – inclusive com perdas e ganhos –, mas ao construir uma personagem se introduz um novo elemento que torna indistinto o território da ficção e da não-ficção. Terreno indistinto que está presente em filmes que se baseiam no trabalho de não-atores (Nichols: 2005: 31).

Podemos até admitir que tal indistinção, sob a perspectiva dos atores-personagens, também está presente em *O amor segundo B. Schianberg*. No entanto, há um pacto prévio, o que já define eticamente o processo: aqueles sujeitos da minissérie são atores que ali estão sob contrato desenvolvendo um trabalho artístico. No *reality show*, o pacto pressupõe atores sociais que devem se revelar como são no cotidiano para um grande público em rede nacional. Pelo menos, este é o pacto que se faz com tal público e que, obviamente, carece de legitimidade.

Não podemos, no entanto, impor apenas aos BBBs a responsabilidade pela suposta quebra de contrato devido ao fato de agirem como atores, construírem personagens. É evidente que as escolhas feitas pela direção do programa já implicam uma determinada construção narrativa, na escolha de qual perfil terá a casa naquela edição. Em 2011, por exemplo, houve uma clara intenção de trazer à tona as questões homoafetivas com a inclusão de uma transexual e mulheres que se declaram bissexuais. O que obviamente também podemos entender como uma estratégia para atrair o público e suscitar discussões ampliando o impacto do programa na mídia e o alcance da audiência – o que se reverte em valorização do *merchandising*.

Curioso notar que a intenção da direção nos dois casos se reflete em uma proposta narrativa tanto na minissérie quanto no programa. E, mais uma vez, a legitimidade – ou a falta dela – dá-se pelo fato de haver ou não um pacto explícito e prévio. Em *O amor segundo B. Schianberg*, os atores sabem quais são suas funções e quais os objetivos a alcançar, assim como o público participa do jogo ficcional aceitando aquele mundo construído como plausível naquilo que costumamos chamar de suspensão da descrença.

No programa de televisão, pactua-se a partir de princípios que não são públicos, que apenas são compartilhados pela equipe e quase sempre é um mistério de intenções a ser desvendado pelos participantes. A estes cabe simplesmente a assinatura de um contrato prévio de preservação de imagem e sigilo de alguns processos. E ao público, acreditar que aquele mundo é um microcosmo de certa representação social. E, mais do que acreditar, ter um suposto poder de influir no processo social e narrativo – no sentido de ser coautor da história – eliminando participantes do jogo ou expondo-os ao ridículo como forma de punição por este ou aquele comportamento.

Chamamos o poder do público de “suposto” porque a maneira como o programa é apresentado diariamente passa por uma edição de momentos do cotidiano ou representações cômicas dos sujeitos a partir de animações. Em ambos os processos, há uma clara valorização de um ou outro aspecto das personagens ao qual se pretende induzir as escolhas do público. Ou seja, defende-se um determinado ponto de vista e os compactos apresentados a cada episódio “intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar o consentimento ou influenciar opiniões” (Nichols, 2005: 30).

Pensando sob a perspectiva do processo de construção narrativa e das intenções da direção, evidencia-se outra similaridade entre as duas experiências: o fato de ambas não proporem um roteiro pré-definido. No entanto, mais uma vez é a questão do pacto ético que se impõe. Sabe-se que programas como *Big brother Brasil* seguem expectativas e vocabulários já bastante conhecidos ao longo de onze anos no ar: a formação de grupos, a disputa até por comida, o amor sob o edredon, o conflito das relações amorosas reais e externas com as estabelecidas durante os programas, a “afinidade” com um ou com outro. Elementos fartamente alimentados por uma mídia externa: canais *pay-per-view*, revistas femininas, etc. Nada disso está presente na minissérie *O amor segundo B. Schianberg*. Não temos conhecimento dos relacionamentos amorosos da vida real daquelas personagens que possam provocar um conflito ou mesmo a possibilidade da formação de grupos de afinidade. Estamos diante de um homem e uma mulher, de dois artistas em convivência. Em *O amor segundo B. Schianberg*, criar uma personagem era prerrogativa do projeto cujo objetivo dos participantes não era ganhar um prêmio milionário, mas produzir um vídeo artístico elaborado pela mulher e tendo como personagem ou objeto, o homem. Por outro lado, o que supostamente seria o diferencial de um *reality show* em relação à ficção tradicional, ou seja, flagrar o acaso, o inesperado, realiza-se com mais profundidade no projeto de Brant do que no programa *Big brother Brasil*.

O banal do cotidiano está presente. Não há restrições espaciais ou alimentares. Não se propõe um jogo que coloque um sujeito contra o outro, mas se procura aproximar um do outro através da relação amorosa. Diferente dos *reality shows* nos quais o conceito de jogo está sempre presente e os “atores” jogam para a platéia ausente, na minissérie, os atores jogam entre eles. Enquanto o *Big brother Brasil* absorve a realidade pelo espetáculo, a minissérie reitera a importância dos acontecimentos a favor da ficção priorizando a necessidade de manter o espectador interessado pela trama.

Os tradicionais “ganchos” da ficção seriada estão presentes: no início de cada capítulo da minissérie é apresentado um resumo do dia anterior e configura-se, em sua edição, a ideia da vida sem as partes chatas, ou seja, sem o que não contribui para o desenvolvimento narrativo e sem comentários cômicos que busquem o consentimento ou apoio a determinada opinião. Procedimento e escolha inevitável que não se rende ao sensacionalismo, mas à necessidade de recolocar o espectador diante da trama.

E desta trama faz parte Benjamin Schianberg que aparece como um comentador dos acontecimentos em frases escritas sobre a tela e narradas em voz *over*. Constrói-se a impressão de que, realmente, ele é um observador da experiência amorosa. Mas ele não pune, elimina ou direciona atitudes. Ou seja, as personagens não são afetados por suas opiniões. Sua funcionalidade é mais poética pelo fato de que o “como falar” do relacionamento se destaca sobre “o que falar” sobre o relacionamento. Diverge, portanto, da operacionalidade do programa televisivo que, como já vimos, intervém mais ativamente na construção narrativa.

No projeto de *O amor segundo B. Schianberg* havia um segundo momento: condensar ainda mais o material gravado para uma versão cinematográfica. Estruturado narrativamente sob o mesmo princípio: observar a relação amorosa em processo enquanto Mariana/Gala trabalha em seu vídeo e Gustavo/Felix no palco, *O amor segundo B. Schianberg* foi exibido ao público, pela primeira vez, no Festival do Rio de 2009, momento em que foi dado mais um passo de aprofundamento da experiência do filme.

Na versão que vemos na tela grande, há imagens e cenas que não estão presentes na minissérie. Aliás, grande parte delas. A abertura já se dá no apartamento que logo sabemos ser de Gala e no qual Felix está morando. Assim como também ficamos sabendo que ela está produzindo um vídeo no qual ele é personagem. Surge, portanto, uma estrutura narrativa mais clara do que na minissérie e a presença de um conflito centrado no desenvolvimento da relação. Há uma provocação de situações que nasce da própria inteligência do ator imbuído que está do processo de construção da personagem e de uma história. Gustavo questiona Gala sobre a presença dele na casa, sobre a verdade em torno do desejo.

E, ao falar em verdade, retorna a reflexão sobre a realidade e a ficção. Estamos diante de um

filme ficcional que observa um casal que supostamente não sabe que é observado, apesar de a atriz trocar olhares com a câmera em alguns momentos. Fato que curiosamente traz à lembrança a ideia inicial do projeto literário da personagem Benjamin Schianberg: haveria uma cumplicidade entre a mulher e o psicanalista ao atraírem para a casa vigiada aquele homem. O olhar para a câmera – e conseqüentemente para nós, para Schianberg e para Brant – da atriz parece revelar a existência desse pacto e a ingenuidade do ator no jogo, já que Gustavo nunca parece se ocupar das máquinas que o vigia.

Por outro lado, fica evidente que as provocações do ator em relação ao comportamento amoroso da mulher buscam um desenvolvimento de uma trama. O filme aproxima-se, dessa forma, de certo tipo de documentário em que os limites entre realidade e ficção são indefinidos e cuja estratégia narrativa se baseia na estrutura dramática e na trajetória de uma personagem, sem alinhar-se com a ideia de ser fiel à realidade: o propósito é recriar poeticamente o real. Uma reflexão que ecoa quando os atores ensaiam um beijo técnico ou Felix ensina a Gala como chorar em cena. Repete-se ainda no filme a presença de Gero Camilo – à qual já nos referimos ao tratar da minissérie – e sua fala sobre a arte e a vida. Ou seja, o próprio filme discute internamente a fronteira entre o real e a encenação. E aqui devemos nos lembrar de uma declaração do diretor Brant na ocasião do lançamento da minissérie na televisão à repórter Márcia Abos (2009): “O tema da série é o quanto se atua e o quanto se é”. O confronto entre o “atuar” e o “ser” presente na minissérie e na versão para o cinema, exibida em 2009, permanece na versão final lançada em 2010.

Entre a primeira exibição pública no Festival do Rio e o lançamento comercial do filme no ano seguinte, foi realizada uma performance em São Paulo: enquanto Brant exibia o longa, Mariana Previato e Gustavo Machado, cada um de um lado do palco, interferiam com imagens e textos na exibição realizando um certo tipo de comentário ao filme. Mais uma vez – como que retomando a experiência inicial – não havia conhecimento do que um ou outro poderia propor ou fazer e o acaso estava em jogo.

Como desdobramento da performance foram incorporados à versão final do filme três eventos visuais: a sequência de imagens de um ovo chocado, de um coração e de um fragmento do quadro pintado pelo artista de *Crime delicado*, filme anterior de Brant – a propósito, o artista interpretado por Felipe Ehrenberg é quem faz a voz de Benjamin Schianberg na minissérie. A este cientista da mente humana opõe-se o cientista de experimentação da imagem, definição que Beto Brant fez de si mesmo diante do processo contínuo de construção do projeto *O amor segundo B. Schianberg*.

Logo, o entrelaçamento de situações e personagens aprofunda a idéia de filme-processo que começa na minissérie sem roteiro e com uma situação lançada ao acaso – e, diríamos, como um desafio à inteligência e à capacidade artística dos atores – passa por uma primeira versão cinematográfica e incorpora a experiência da performance de *live-cinema*.

Mas será que poderíamos dizer que o *Big brother Brasil* é também um programa-processo? Afinal, ele se constrói no dia-a-dia incorporando comportamentos supostamente inesperados dos participantes. Mas, ao observarmos com mais rigor, percebemos que as regras são mais impositivas e indutoras de comportamentos assim como de avaliação por parte do espectador. Portanto, evidencia-se ainda mais claramente a distância entre a proposta do *Big brother Brasil* e de *O amor segundo B. Schianberg* cuja proposta é marcada pela carência e não pelo excesso de regras.

Podemos ainda destacar alguns outros diferenciais: um deles diz respeito ao corpo nu na cena. É certo que nos programas televisivos há um limite conhecido que não se impõe ao cinema, no entanto, o corpo quase desnudo dos *reality shows* são sempre preparados para a exibição. Os homens malham, as mulheres põem silicone e isso é extensamente divulgado pela rede midiática que se constrói em torno do programa. No filme, os corpos masculino e feminino se expõem com a natural intimidade da casa, seja para o amor ou para a realização do vídeo de Gala. Logo, o narcisismo da versão televisiva está descartado diante do corpo naturalmente nu. Outro diferencial é que nenhuma imagem foi roubada: os atores participaram em todas as etapas do filme concordando com sua versão final. Além disso, não havia câmeras escondidas atrás de espelhos. Elas eram evidentes para os atores. E, ainda, é sempre importante lembrar, não foi imposto nenhum confinamento às personagens, apesar de Mariana/Gala não ser vista em cenas externas, apenas Gustavo/Felix.

Portanto, o único ponto de contato presente entre as duas experiências – dos *reality shows* e do projeto de Beto Brant – limita-se ao fato de termos sujeitos observados por câmeras e conscientes de tal observação. Já as diferenças são muitas e, principalmente, está presente no objetivo final: enquanto no *Big brother Brasil* os sujeitos são usados para fins comerciais, em *O amor segundo B. Schianberg*, os sujeitos se distanciam de projetos individuais e são co-autores de uma experiência artística. Uma experiência coletiva que se faz presente ao final do filme quando vemos o vídeo de Mariana e Gustavo.

Percebemos, neste ponto, que a produção audiovisual implica uma escolha de como representar o outro e, assim como afirma Nichols (2005: 40), estabelece diferentes alianças na interação tripolar entre o cineasta, os atores sociais e o público. Consideramos que a relação ética com o público se torna sensível e delicada quando a questão da exploração comercial entra em campo. E, como vimos, os *reality shows* televisivos estruturam-se basicamente sobre jogos envolvendo marcas e uso de produtos que buscam induzir novos consumidores à experimentação e à compra. Mas não parece que a questão do *merchandising* afete ou incomode particularmente o público já acostumado à avalanche de produtos que jorram da tela da televisão há décadas. E, muito menos, aos participantes do jogo que sempre obtêm vantagens monetárias ou materiais. Esta é uma questão ausente no projeto de Brant.

A sensibilidade ética presente na interação tripolar também pode ser avaliada comparativamente nos dois produtos audiovisuais – o projeto de *O amor segundo B. Schianberg* e o projeto *Big brother Brasil* – em relação às responsabilidades assumidas pelos diretores no que diz respeito às suas personagens – como devemos tratar as pessoas que filmamos? – e ao público – oferecemos a este o que prometemos?

Em relação à primeira questão, devemos nos lembrar da tensão que Nichols (2005: 38) destaca surgir a partir do “desejo do cineasta de fazer um filme marcante e o desejo dos indivíduos de terem respeitados seus direitos sociais e sua dignidade pessoal”. É evidente que tal tensão é mais presente no *reality show*, mesmo com as concessões à invasão de privacidade feitas pelos participantes para simplesmente aparecer, ganhar ou se tornar uma celebridade. E podemos, por outro lado, dizer que ela é ausente no projeto de Brant, que contou até mesmo com a anuência dos atores em relação às imagens a serem veiculadas.

Já se pensarmos em relação ao público, retomamos o que citamos anteriormente: o pacto em relação a *O amor segundo B. Schianberg* é claro na medida em que tanto a minissérie quanto o filme se oferecem como obras ficcionais. Já o *reality show*, como o próprio nome diz, quer fazer acreditar que o que é oferecido ao público um show de realidade quando, na verdade, se oferece um jogo cujas peças são basicamente movidas por interesses financeiros seja das personagens envolvidas ou da emissora com seus contratos de *merchandising*.

Entendemos, por fim, que o que afasta radicalmente os dois projetos audiovisuais está presente em suas próprias definições: enquanto o *reality show* propõe um produto comercial de regras definidas, apreendidas pelo público e por seus jogadores-participantes e repetido a cada ano, o que Brant propõe é uma obra artística em construção na qual cada etapa acrescenta algo de novo tanto para quem participa de sua construção quanto para quem goza de sua fruição.

Referências

ABOS, Marcia (2009). “Beto Brant estreia *reality show* em que ‘vigia’ o início do relacionamento de um casal”, *Revista da TV on line*. [Em linha]. 3 jul.2009. [Consultado 6 jun. 2011]. Disponível na Internet: URL: <<http://oglobo.globo.com/cultura/revistadatv/mat/2009/07/02/beto-brant-estrea-reality-show-em-que-vigiu-inicio-do-relacionamento-de-um-casal-756626601.asp>>.

NICHOLS, Bill. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

Audiovisual por ele mesmo: *No estranho planeta dos seres audiovisuais*

Dennison de Oliveira

A ideia do programa surgiu de uma angústia minha como profissional, revela Cao Hamburger ao Futura. Eu queria investigar o que muda no audiovisual, quais os novos veículos e as diferentes formas e maneiras de fazer. Como espectador também: o que eu vou assistir? Escolhi trabalhar com esta arte porque acredito que o veículo audiovisual tem muito poder de comunicação. Isso me atrai. Hoje a tecnologia digital está revolucionando a maneira de se fazer e assistir TV e cinema. O programa aborda também este momento. (Hamburger, 2009)

O audiovisual sempre se prestou ao papel de registro histórico, suporte de memória e material para reflexão sobre diferentes aspectos da realidade, inclusive sobre ele próprio. Em especial o formato de documentário apresenta, historicamente, inúmeras virtudes em se tratando de atender a estas finalidades. Praticamente desde os primórdios do cinema se dispõem de vários filmes sobre diferentes dimensões da relação da mídia com a sociedade, sua história e suas transformações.

No Brasil, o precursor do uso do audiovisual como registro, suporte e reflexão, conforme os termos já mencionados, provavelmente foi Jurandyr Passos Noronha. Ele dirigiu em 1968, sob os auspícios do Instituto Nacional do Cinema, o clássico *Panorama do Cinema Brasileiro*. Nos anos 1970 em diante surgiram retrospectivas históricas da televisão no Brasil. O foco desta produção era a contribuição da emissora, ou da rede de TV a que se filiava, para a História deste meio de comunicação, numa abordagem comemorativa.

Uma reflexão mais ampla sobre os diferentes suportes audiovisuais, que incluíssem outras mídias além do cinema e da televisão, bem como da relação destas com a sociedade, só foi surgir no Brasil no século XXI. A série de documentários para televisão intitulada *No estranho planeta dos seres audiovisuais*, foi a primeira a encarar esse desafio. A série tem quinze episódios, além de um episódio-piloto, e foi produzida para o Canal Futura e idealizada por Cao Hamburger, também seu diretor geral. Além dele, também atuaram como diretores Paulo Caruso e Teo Popovic, bem como actuou uma extensa equipe de produção.

A estréia se deu em abril de 2009, sendo constantemente reprisada deste então. Seus episódios são fechados, podendo ser assistidos isoladamente, na sequência proposta pela produção ou naquela que interessar à audiência. Eles podem ser divididos em três categorias, ou fases. Inicialmente tratou-se de conceitos fundamentais da relação do audiovisual com a sociedade: Verdade (1º. Episódio), Realidade (2º.), Ficção (3º.). Os episódios da fase seguinte podem ser entendidos como interpretações de distintos gêneros audiovisuais: Artificiais (4º.), Experimentais (5º.), Subterrâneos (6º.), Instantâneos (7º.), Populares (8º.), Violentos (9º.), Pornográficos (10º.). A fase final da série, englobando cinco episódios, se dedica a explorar distintos aspectos do processo social da produção audiovisual: Montagem (11º.), Sonoros (12º.), Recicladados (13º.), Interativos (14º.). Finalmente, existe um episódio de encerramento com uma reflexão sobre o futuro do audiovisual (15º.).

Todos os episódios são fortemente baseados em depoimentos de personalidades que são referências em seus distintos ramos de atividade: pesquisadores universitários, diretores, roteiristas, produtores, *blogueiros*, videoartistas, publicitários, filósofos, etc. Tais falas são entremeadas por material de arquivo, encenações, vinhetas, montagens, etc. Outro recurso de que os produtores lançaram mão foi a intensa utilização de falas da apresentadora do programa e de narração em voz *over*. Mais ainda, ao invés de pretender qualquer homogeneidade de estilo, ou sequer uma estética reconhecível, a produção parece ter lançado mão do ecletismo ou, mais precisamente, do abandono de qualquer hierarquia nas linguagens e mídias, permitindo-se usar trechos de filmes, imagens de televisão, fotos digitais, arquivos de vídeo, imagens tomadas por *web cam*, celular, etc.

O resultado é – via de regra – a elaboração de um discurso documentário sobre o audiovisual que, embora recorrentemente pautado por referências acadêmicas, absolutamente não se expressa de forma acadêmica, e nem sequer se atém aos cânones do gênero documentário. Como disse Teo Popovic no 1º. Festival Internacional de Cinema de Paraty, em debate realizado após a apresentação do episódio-piloto da série em 12 de outubro de 2008, “a gente tentou fazer uma coisa dessacralizada, é uma palavra difícil *audiovisual*, e é uma coisa do mundo de todo mundo... pertence ao cineasta consagrado... e esse é o desafio do programa... colocar todo mundo no mesmo barco”.

O objetivo deste texto sobre a série de documentários televisivos *No estranho planeta dos seres audiovisuais* é, com base no exame da sua linguagem e conteúdo, avaliar a maneira pela qual diferentes implicações do processo social de produção impactaram a interpretação ali proposta das relações entre o audiovisual e a sociedade contemporânea.

A característica estruturante, tanto da linguagem quanto do conteúdo da série são as entrevistas. Seus diretores, que também atuaram como roteiristas, assim definem a função que deveria ser desempenhada pelas entrevistas em cada episódio:

A série é toda roteirizada. O roteiro parte de entrevistas, a gente sempre tenta fazer as entrevistas antes, as entrevistas são o conteúdo do programa, e a gente tentou... porque a gente não entende muito de nada. A gente tem uma idéia meio geral do que é o audiovisual e algumas piadinhas na manga. E foi isso que a gente fez, bem... a gente precisa de conteúdo, então a gente resolveu entrevistar gente que tem conteúdo, que são todos nossos 64, 78 entrevistados Acho que são 96 ou foram 97, até hoje foram 97. Tem muitos que não entraram, acho que foi 140 se contassem todos. A gente faz entrevista, escreve, ai a gente pega o que a gente escreveu, passa pro Dani [Daniel Boesel, assistente de direção], ai o Dani vai lá, decupa tudo, dai a gente vai lá e filma tudo isso (Poppovic e Caruso, 2009).

As entrevistas das dezenas de pessoas que foram selecionadas para aparecerem nos episódios da série não se distribuem de forma homogênea. Alguns entrevistados aparecem várias vezes, outros apenas algumas e a vasta maioria uma única vez. Das pessoas que aparecem concedendo entrevistas mais de uma vez a que apresenta maior frequência é o ator norte-americano Bill Pullman. Ele tem depoimentos gravados em nada menos do que cinco episódios: "Ficção", "Artificiais", "Violentos", "Pornográficos" e "Interativos".

Os realizadores da série explicam a opção pela inserção de tantas entrevistas com esse ator. Conforme Paulo Caruso (2011), ocorreu a prevalência de certo senso de oportunidade no processo de produção já que "A entrevista com Bill Pullman foi realizada no Rio de Janeiro enquanto ele rodava a comédia *Rio sex comedy*, produzida pelo Matias Mariani que é também o produtor da série *No estranho planeta dos seres audiovisuais*. Aproveitar para gravar essa entrevista demonstra preocupação em se inserir nos circuitos vigentes de produção e distribuição audiovisual por parte dos realizadores. Teo Poppovic (2011) destaca o efeito que se buscava nas entrevistas:

Por mais aleatória que tenha sido a escolha de Bill foi a nossa entrada direta na indústria, como dizem os estadunidenses. Bem ou mal, ele pode responder sobre o *métier* com propriedade. Foi quase como forçar ele a ser o nosso correspondente hollywoodiano, e falar sobre violência, sexo, efeitos especiais, ficção, realidade, etc, etc...

Atrás dele, em se tratando da frequência em que as entrevistas foram aproveitadas nos episódios, aparecem os cineastas brasileiros José Padilha e Caito Ortiz. Padilha ganhou notoriedade tanto por filmes documentários (*Ônibus 174*, 2002) quanto de ficção (*Tropa de elite*, 2007 e *Tropa de elite II*, 2010). Ortiz dirigiu o documentário *Motoboy – Vida louca* (2003) e filmes publicitários para clientes como a FIAT, Honda e Ruffles, dentre tantos outros.

Ambos falam a respeito do audiovisual em quatro episódios cada um. Padilha aparece em “Verdade”, “Ficção”, “Violentos” e “Pornográficos”. Ortiz aparece em “Realidade”, “Ficção”, “Populares” e “Interativos”. Outro entrevistado que também apareceu com frequência nos episódios foi o professor e pesquisador de cinema André Gatti. Ele concedeu entrevistas que foram aproveitadas em três episódios. São eles: “Subterrâneos”, “Populares” e “Pornográficos”. Ao comentar sua participação na série, Gatti (2011) lembra-se que “para mim foi um prazer inenarrável participar do programa, pois no fundo me senti muito homenageado por eles, isto porque a série tem poucos professores que eles tiveram na graduação”. Também aparece em três episódios o videoartista Wagner Morales (“Experimentais”, “Instantâneos” e “Sonoros”).

Abaixo destes pode-se contar um certo número de pessoas que são entrevistadas na série mais de uma vez, como segue: o filósofo Luiz Felipe Pondé (“Verdade” e “Realidade”); os cineastas Eduardo Coutinho (“Realidade” e “Pornográficos”), José Mojica Marins (“Subterrâneos” e “Violentos”), Rodrigo Meirelles (“Instantâneos” e “Interativos”), Arthur Boniconte (“Montagem” e “Reciclados”); o antropólogo Hermano Vianna (“Instantâneos” e “Populares”); o rapper MV Bill (“Violentos” e “Sonoros”); o diretor francês de *videoclips* Michel Gondry (“Experimentais” e “Sonoros”); os professores e pesquisadores de cinema e audiovisual Arlindo Machado (Episódio Piloto e “Interativos”) e Sérgio Nesteriuk Gallo (“Artificiais” e “Interativos”); os roteiristas Fernando Bonassi e Marçal Aquino (“Ficção” e “Violentos”); a fundadora e diretora do Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo Zita Carvalhosa (“Experimentais” e “Instantâneos”); a atriz Helena Ignez (“Subterrâneos” e “Pornográficos”) e o advogado Antonio Cabral (“Instantâneos” e “Reciclados”).

Finalmente, outras cinqüenta e uma pessoas foram entrevistadas, mas apenas em um único episódio. Destas, apenas para se citar alguns nomes mais conhecidos como Fernando Meirelles, Amir Labaki, Caco Barcellos, Luiz Fernando Ramos, Babu Santana, Solange Farkas, Marcelo Tas, Washington Olivetto, Dennison Ramalho e Paulo Caruso, dentre tantos outros.

A forte dependência dos episódios das falas destes entrevistados poderia ter redundado em programas demasiadamente *falados* e *estáticos*, o que se constituiria numa perigosa transgressão ao princípios constitutivos mesmos da linguagem audiovisual (Rosenstone, 1995: 33). Afinal, essa linguagem depende, em especial aquela que se realiza na televisão, de movimento e ação. Sem esses elementos, a narrativa se torna aborrecida e cansativa.

A fim de evitar a prevalência de uma abordagem demasiadamente textual, estática e discursiva os realizadores apelaram com sucesso para uma variedade de recursos. Para começar existe uma interação permanente entre o narrador dos episódios (o também roteirista Teo Poppovic) e a apresentadora Ana (a atriz Maria Laura Nogueira). Ambos dialogam o tempo inteiro, sendo a atitude mais corrente a apresentadora reagir, de uma diversidade de formas, ao conteúdo do que está sendo narrado.

O narrador jamais aparece em cena, e a apresentadora é quase que invariavelmente mostrada no interior do cenário, embora cenas externas de curta duração também tenham sido feitas com ela. O cenário é assim descrito pelos seus idealizadores: "Um mundo audiovisual cheio de bugigangas, aparelhos quebrados, sucatas e televisões (que funcionam) foi construído pelas duas diretoras de arte Marina Lodi e Maíra Mesquita"¹. Ou segundo Teo Poppovic (2009), um "estudio Beakmaniano", uma alusão ao cenário da conhecida série de televisão educativa de origem norte-americana *O mundo de Beakman* [Beakman's world] (TV Cultura, 1994).

As diretoras, por sua vez, assim se referem ao processo de produção deste espaço cênico:

...é uma espécie de laboratório, ateliê, oficina audiovisual, então tudo o que possa remeter a esse universo a gente tentou trazer, criar alguns nichos... a gente não tinha uma planta extremamente definida, não tinha os objetos certos onde cada coisa ia ficar, a gente produziu muita coisa e depois foi descobrindo esses objetos e descobrindo o cenário quando a gente já estava no espaço (cênico)².

Tal espaço ajuda a confirmar a idéia da existência ficcional de um estranho planeta dos seres audiovisuais que é dada pelo material de introdução dos episódios da série: imagens desfocadas, fora de quadro e superexpostas à luz de estranhos seres portando capacetes, com cabeças de televisão e usando câmeras, ao mesmo tempo em que circulam e chafurdam numa paisagem pantanosa. Ao final, reforçando as citações ao gênero ficção científica, aparece uma cena de animação do espaço sideral onde, além de espaçonaves, se pode ver um planeta sobre o qual está escrito o nome da série.

Para além das cenas internas e externas ao estúdio de gravação é de se notar o recurso extenso às imagens de arquivo, de audiovisuais nacionais e estrangeiros, antigos e novos, clássicos e marginais, reconhecíveis e completamente desconhecidos. Estas imagens de arquivo ilustram, reforçam e exemplificam os diferentes aspectos da história do audiovisual e da relação desta com a sociedade. Tratam-se de abordagens que poderiam ser assimiladas à linguagem típica dos documentário, em que pese o tom irônico, mordaz ou francamente escrachado que foi na maior parte do tempo adotado pela narração em *over*. Raramente a audiência é informada da origem das imagens ou sua data. Mais ainda, nem todas imagens escolhidas atendem aos propósitos desejados (Gatti, 2011).

Se o recurso às imagens de arquivos, em grande número reconhecíveis como de enorme importância histórica no audiovisual mundial, aproxima a série de um formato docu-

1_ Depoimento contido no DVD da série, 2009.

2_ Depoimento contido no último capítulo do DVD da série, 2009.

mentário, as reencenações que foram para ele produzidas assumem um caráter francamente ficcional. Usualmente essas reencenações são precedidas, na maioria dos documentários que se atêm ao formato do gênero, do anúncio de que se trata de uma reconstituição. Ou ainda, uma legenda com essa informação é colocada na tela, durante a execução das performances de reencenações.

Nada disso ocorre nos episódios dessa série. As reencenações nas quais são representados diferentes aspectos da produção, distribuição e recepção do audiovisual são mostrados como sendo cenas “reais”, embora geralmente seja evidente que não o são. O contraste entre o anúncio de que será mostrado pelo narrador e a surpresa de se contemplar uma reconstituição que via de regra é aberta e assumidamente falsa, caricata ou pura e simplesmente engraçada já garante, por si só, um caráter leve, descompromissado e divertido a todos episódios da série.

Estas reconstituições, ao lado da pesquisa de imagens de arquivo, com certeza foram as tarefas mais custosas, tanto em termos de tempo quanto de dinheiro, na produção da série. Isso é devido ao fato de que foram realizadas com o recurso a uma linguagem naturalista. Para se lograr esse efeito, tão interessante quanto divertido, teve um papel fundamental a produção dos figurinos e a performance dos atores, contratados especificamente para atuar na série.

No episódio final da série é revelado que “... a figurinista Yael Amazonas (produziu) mais de 100 *looks* para criar coisas impossíveis como beduinos, homens das cavernas, franceses do começo do século XX e apresentadores de auditório cafonas” (Poppovic e Caruso, 2009). Ela mesma calcula que teriam sido produzidos numa base naturalista mais de 300 personagens. E, fiel ao estilo histriônico, hiperbólico e exagerado que caracterizou toda série, ela compara a enormidade da sua produção àquela do clássico hollywoodiano *Ben-Hur* (William Wyler, 1959).

Além dos figurinos destes atores também se cuidou daquele que seria usado pela atriz que encena a apresentadora do programa. A esse respeito a figurinista revela que “... a apresentadora tinha uma característica que era uma camiseta que passasse o tema do programa, então algumas camisetas foram produzidas, algumas camisetas foram feitas especialmente para ela” (Amazonas, 2009).

Mesmo porque, não se pode deixar de levar em conta que a apresentadora do programa, embora aparente ser mesmo uma apresentadora ou jornalista é, na verdade, uma atriz que encarna esses papéis. As suas performances, geralmente oferecendo um contraponto às falas do narrador, foram em boa medida responsáveis pelo envolvimento da audiência com a trama desenvolvida em cada episódio. Além dela, nas reencenações os realizadores da série também puderam contar com o desempenho de atores profissionais da dramaturgia: Fabio Marcoff, Ricardo Murphy, Helena Cerello e Bernardo Glogowski.

Eventualmente, os próprios membros da equipe de produção também atuaram como extras ou figurantes nessas performances. Trata-se de uma curiosa e manifesta afronta ao princípio da especialização inerente ao princípio da divisão do trabalho que marca a produção audiovisual. Afinal de contas, em princípio não se espera que figurinistas, técnicos de som, diretores de arte, etc. atuem como atores, mas foi rigorosamente isso o que aconteceu nesse caso.

Essa mistura de linguagens audiovisuais, o recurso a uma variedade de estilos e técnicas, concomitantemente à infração de todas elas, se manifesta em praticamente todos os aspectos da produção dos episódios. E, surpreendentemente, até mesmo em aspectos marcadamente técnicos, como são as filmagens, particularmente no que se refere à captação de imagens e sons. Veja-se, por exemplo, a fala de Anderson Capuano, o diretor de fotografia: "Acho legal do programa também é a mistura de mídias. A gente filmou em VHS, Super 8, 35 mm, 16 mm, HDTV, MiniDV, câmera de segurança... e isso foi bem legal" (Capuano, 2009).

De fato, a captação de imagens em uma variedade de mídias anulou qualquer pretensão de se hierarquizar os conteúdos mostrados conforme seu grau de importância histórica, valor econômico ou prestígio social. Imagens de época podiam ser borradas e com sinais de desgaste pelo tempo como usualmente seria de se esperar; ou serem perfeitamente nítidas, como nas não-assumidas como tal, mas geralmente identificáveis, como falsas reconstituições de época.

Os entrevistados apareciam aos olhos do espectador não apenas sob uma variedade de ângulos, mas também de diferentes graus de nitidez, enquadramentos, etc., conforme a variedade de mídias que registravam suas imagens. Suas participações eram anunciadas com o som típico de um velho projetor de cinema, cuja fita tivesse chegado ao fim ou escapado do rolo. Esse recurso, um claro anacronismo, contrastava de forma irônica com o conteúdo das falas dos entrevistados. Afinal, em todos os casos levados ao ar, o que eles tinham a dizer era da mais alta relevância e atualidade, em nada lembrando ou se remetendo ao anacronismo do som do projetor de cinema que precedeu suas falas.

Essa recusa à hierarquização de diferentes recursos e linguagens audiovisuais a mim parece ser um dos pontos fortes da série e, segundo seus idealizadores, foi deliberada e conscientemente adotada. Segundo Teo Poppovic (2011):

Acho que a estrutura do programa, esse esqueleto caótico, é seu maior trunfo. Uma hora estamos totalmente imersos numa entrevista de quatro minutos, sem música, alguns *sobressons* pontuais, e nesse momento é um documentário, e LOGO estamos num quadro de humor absurdo, e LOGO estamos numa narrativa em *off*, explicativa mas também cheia de ironias e ressignificações e o TEMPO TODO temos a ANA naquele estúdio Beakmaniano, como uma base.

Cabe comentar as especificidades inerentes a mídia televisiva, em especial as que impactam a forma assumida pelo produto audiovisual. Um conjunto de distinções importantes deve ser feito, por um lado, entre as mídias concebidas para formatos pequenos ou grandes de tela. E entre as mídias concebidas para serem assistidas no espaço doméstico e as destinadas às salas de projeção. Isto é, de um lado a televisão, o DVD e a internet, e o cinema, de outro. Entre o filme isolado e os seriados ou novelas. E, finalmente, entre os produtos que buscam realizar lucro monetário através do mercado ou através do recurso às diferentes modalidades de apoio cultural.

O fato de um produto audiovisual ter sido feito originalmente para o cinema ou para a televisão tem implicações sobre a forma que irá assumir. Os filmes destinados aos formatos pequenos de tela têm que privilegiar muitos *close-ups*, tanto dos objetos quanto de rostos dos atores. Isso explica a recorrência, no caso aqui em exame, do foco no rosto da atriz que encarna o papel de apresentadora do programa. De fato, ela aparece a maior parte do tempo em *close-ups*.

Isso se deve ao fato de que poucos detalhes são perceptíveis em uma tela pequena e de baixa resolução. A pouca profundidade de campo, por sua vez, favorece tomadas feitas em ambientes que simulam interiores de edifícios, ou paisagens naturais encenadas em estúdio. No caso de filmes feitos para Internet essas restrições são ainda maiores. Isso ajuda a entender o caráter convincente da maior parte das reencenações e reconstituições utilizadas nos episódios.

Já os filmes feitos para o cinema podem se beneficiar da grande proporção das telas de projeção. A quantidade de detalhes na tela de projeção que pode ser percebida pelo público coloca novas e maiores possibilidades de criação e desenvolvimento da trama. A grande profundidade de campo que pode ser percebida pela platéia valoriza as paisagens naturais, tornando-as grandiosas e magníficas. No limite, a paisagem pode acabar tendo um papel protagonista no filme feito para cinema. É de se esperar que, quando projetadas numa tela de cinema, diversas reencenações e reconstituições talvez não nos parecessem tão convincentes como de fato foram na televisão. Os diretores da série puderam constatar isso na projeção em tela grande do episódio piloto no Festival Internacional de Cinema de Paraty em 2008.

O fato do audiovisual ter sido criado para exibição no espaço doméstico (televisão, internet, DVD, etc.) também apresenta especificidades em relação àqueles destinados originalmente às salas de projeção dos cinemas. Uma primeira distinção importante diz respeito à censura. Pode-se mostrar qualquer coisa em um filme feito para o cinema porque, no pior cenário, ele será classificado como impróprio para menores de 18 anos. Muito maiores são as restrições aos filmes destinados à televisão, em especial à TV de sinal aberto. E aqui não é relevante apenas a censura estabelecida pelos poderes públicos. No processo produtivo do audiovisual destinado à televisão doméstica, a auto-censura tem também um papel importante.

Cito como exemplo o filme *The day after* dirigido por Nicholas Meyer em 1983. O filme retrata as conseqüências de uma guerra nuclear total entre os Estados Unidos e a União Soviética que recaíram sobre os habitantes de uma pequena cidade do interior do Kansas. À época do seu lançamento o filme foi tido como extremamente realístico, retratando de forma fiel os terríveis efeitos que as explosões termonucleares e a radiação subsequente exerceriam sobre as pessoas comuns. Posteriormente, seus realizadores admitiram que – uma vez que se tratava de um filme para televisão – tiveram de omitir uma série de sintomas comumente associados à radiação na performance de seus atores. Tratavam-se de sintomas que, se mostrados na tela das televisões pelos lares de todo mundo, provavelmente levariam à rejeição do filme. Assim, os cineastas desistiram de mostrar seus atores encenando estarem padecendo de sucessivas crises de vômito e diarreia, absolutamente comuns e praticamente inevitáveis em indivíduos expostos à radiação das explosões nucleares.

Os realizadores da série souberam trabalhar de uma forma engraçada e surpreendente com estas limitações, em especial nos episódios voltados ao exame de temas delicados como sexo e violência. Contudo, mesmo assim a série teve de ser exibida originalmente na faixa de horário das 22h30min.

Além de tudo isso, os filmes destinados à televisão têm outras duas peculiaridades importantes em relação àqueles originalmente feitos para o cinema. A primeira é que eles têm que prever interrupções na narrativa a intervalos frequentes, geralmente a cada quinze minutos. Isso se deve à necessidade de prever intervalos para inserção de comerciais. Isso coloca ao realizador do filme para televisão o problema de criar e manter diferentes climas psicológicos a cada intervalo. Manter e retomar o suspense a intervalos regulares (geralmente pequenos) é o desafio inerente ao criador do filme para televisão. Além disso, não se pode perder de vista o fato de que a televisão disputa a atenção de sua audiência com outras atividades domésticas, o que não é o caso do filme rodado para o cinema. A narrativa para televisão deve, assim, ser mais simples, modesta e imediatamente apreensível do que aquela presente nos filmes para o cinema. Desta forma, os filmes feitos para o cinema tendem a ter argumentos mais sutis, demandar processos de produção mais complexos e sofisticados do que os de televisão, embora em tempos recentes estas distinções não sejam tão nítidas quanto há alguns anos. Mas, de fato, o filme autoral, aquele no qual é reconhecível um estilo pessoal de direção, por exemplo, permanece largamente confinado ao cinema. Na televisão ele é raro. (Machado, 2010).

Os realizadores assim se referiram à estas implicações no processo de produção da série. Segundo Teodoro Poppovic (2011):

O nosso piloto foi exibido no Festival de Paraty, numa tela de cinema, e foi um choque e tanto. O que passava como normal na tela de *televisão*, virou um ruído grande, vinhetas barulhentas, idéias forçadas ou explica-

das demais, coisas do tipo. É como ver um filme do Michael Bay (Transformers) no cinema, você sofre praticamente um estupro dos sentidos.

E, de acordo com Paulo Caruso (2011):

As maiores restrições para mim foram em relação à produção e ao acabamento. Em cinema, publicidade, ou até videoclipe, você valoriza muito cada segundo de imagem, tanto em termos de produção quanto de significado. Já a televisão impõe um desapego ao realizador que tem que aceitar a efemeridade do meio. "Não ficou 100%? Tudo bem, a gente arruma no próximo.

Outra distinção importante que devemos fazer entre os diferentes produtos audiovisuais diz respeito às peculiaridades inerentes ao filme isolado, por um lado, e os seriados ou novelas, por outro. O filme isolado é um produto pronto e acabado. É altamente provável que tenha sido influenciado pelas orientações técnicas, estéticas e políticas dos filmes que o precedeu. Mas seu argumento, roteiro, intenções, etc. são definidos e executados de forma não-interativa com o público.

Já os seriados ou novelas são decisivamente impactados por essa interação. A duração mais ou menos prolongada ao longo do tempo necessariamente leva em conta as reações do público, que são manifestadas em pesquisas de opinião pública, colunas dos leitores de jornais, revistas especializadas, etc. Assim, a adesão ou rejeição do público e dos patrocinadores aos temas, atores, opções estéticas e políticas presentes no audiovisual seriado acaba influenciando sua trama subsequente. Trata-se de um fenômeno social da mais alta relevância para se entender a relação entre audiovisual e sociedade, em particular nos seriados e telenovelas que prevêem a participação direta do público na definição do desfecho.

Nada disso ocorreu com a série em questão. Segundo Paulo Caruso (2011) "A série foi realizada de uma vez só e exibida na sequência. Só o piloto que teve um processo um pouco diferente, onde o retorno crítico da própria equipe culminou no fim daqueles espectadores gordinhos retratados em um sofá". Ou ainda segundo Teo Poppovic:

Esse tempo foi muito curto mesmo e não deu pra mudar em tempo real o programa. Isso acontece mais com programas "de grade" (como são chamados os programas que tem toda semana ou todo dia) e menos com séries, cuja roteirização, produção e exibição vêm (sic) meio encaixada (Caruso e Poppovic, 2011)³.

3_ Depoimentos contidos na gravação do debate relativo a exibição do piloto da série *No estranho planeta dos seres audiovisuais*, 1º. Festival de Cinema de Paraty. [em linha]. [Consultado em 25 fev. 2011].

O esquema de produção afinal adotado não foi, portanto, influenciado por – ou condicionado a – responder às flutuações dos índices de audiência.

Uma última distinção entre os diferentes produtos audiovisuais diz respeito à forma de financiamento da sua produção. Trata-se de uma das variáveis de análise mais relevantes dentre as que compõem as condições de produção audiovisual. Como o filme foi financiado? Quais as implicações disso? Sintetizando ao máximo as variáveis possíveis nesse caso, podemos nos ater ao exame de duas possibilidades principais: ou o filme foi feito visando lucro, e neste caso foi auto-financiado, ou se realizou através do apoio cultural, isto é, com recursos públicos, geralmente oriundos das diversas modalidades de renúncia fiscal.

Um filme auto-financiado busca se viabilizar através do mercado, visando arrecadar recursos de bilheteria (se feito para o cinema) ou audiência (se televisivo). Neste caso, seus realizadores têm um compromisso muito maior com o gosto popular, na medida em que dependem da aceitação do público, rápida e maciça, para pagar os custos que assumiram na realização do produto e também lograr algum lucro. O caso extremo é o de cineastas que nos anos 1960/70 produziam filmes de terror, como o *Zé do Caixão* (José Mojica Marins), ou pornochanchadas, como *Antônio Polo Galante*. Eles dependiam da renda das bilheterias para amortizar os financiamentos que conseguiam para seus filmes e, portanto, estavam totalmente comprometidos com a satisfação do gosto popular. Tal era a pré-condição para a contínua retomada do ciclo financeiro composto de captação de recursos, realização do filme, sucesso nas bilheterias, amortização dos empréstimos, realização dos lucros, nova captação, e assim sucessivamente.

O fato da série ter sido financiada integralmente pelo Canal Futura permitiu aos realizadores uma ampla liberdade criativa. Teo Poppovic (2011) afirma que “apesar de apertado para o tamanho da série, o orçamento foi uma grande aposta do Futura. Eles realmente depositaram uma grande confiança em nós”.

Essa relação de confiança parece ter sido decisiva para que os realizadores pudessem se sentir livres para inovar, criando uma série que para Paulo Caruso (2011) “beira o experimentalismo”. No dizer de Paulo Caruso: “O lado bom de não ter a menor preocupação com a audiência é justamente poder arriscar”.

Naturalmente que se tratou de uma operação economicamente vantajosa também para o financiador, uma vez que segundo Paulo Caruso:

Trabalhamos de forma independente, terceirizando a grade de exibição deles, o que atualmente parece ser uma forma mais econômica de se

.....

Disponível na Internet: URL: <<http://www.youtube.com/watch?v=DW5NpBo1tJM>>.

produzir, uma vez que o canal não precisa manter uma infra-estrutura na casa.

Para encerrar, cabe tecer algumas considerações sobre a recepção da série. Foram consultados vários sites na internet⁴, contendo comentários sobre a série e seus episódios. Via de regra, os comentários são extremamente positivos, tanto da parte de interessados em geral quanto de especialistas e iniciados nos estudos do audiovisual. Dentre estes últimos, cabe citar os professores da área, os quais adotam como prática pedagógica recorrente a exibição e debate dos episódios em sala de aula. Dentre estes inclui-se o autor desse texto.

É de se notar, contudo, a relativamente escassa repercussão que a série obteve até agora. Dada a alta qualidade e relevância dos conteúdos ali trabalhados e do caráter inovador – senão experimentalista – da linguagem empregada, lícito seria se esperar uma repercussão muito maior da série. Tanto mais que a série completa se encontra disponível para download numa base pública e gratuita, não só no site do Canal Futura, como de uma diversidade de páginas semeadoras.

Mesmo no site do Canal Futura a frequência com que a série é baixada pelos interessados permanece reduzida. Cada episódio foi baixado apenas algumas dezenas de vezes. Entre os vídeos mais baixados o recordista são os episódios do programa “*Passagem para...*”⁵. De fato, dos quinze vídeos mais baixados no Canal Futura, nada menos do que nove são desse programa de viagens comandado por Luiz Nachbin. *No estranho planeta dos seres audiovisuais* não conta com nenhum episódio nesse ranking dos quinze vídeos mais baixados.

Os entusiastas da série que se reúnem na comunidade do Orkut, dedicada a discussão dos seus episódios, tendem a culpar a pouca divulgação como principal motivo para que ela permaneça relativamente desconhecida do grande público. O tom dominante é de

4_ Ver Altamente ácido. [em linha]. [Consultado em 25 fev. 2011]. Disponível na internet: URL: <<http://kelsondouglass.blogspot.com/2009/07/critica-no-estranho-planeta-dos-seres.html>>; Extra-uirgem. [em linha]. [Consultado em 25 fev. 2011]. Disponível na internet: URL: <<http://extravirgem.wordpress.com/2010/02/28/no-estranho-planeta-dos-seres-audiovisuais-3/>>; Atlas – diário de viagem . [em linha]. [Consultado em 25 fev. 2011]. Disponível na internet: URL: <<http://dedalus-atlas.blogspot.com/2010/04/no-estranho-planeta-dos-seres.html>>; Cultureba: arte, cultura pop e entretenimento. [em linha]. [Consultado em 25 fev. 2011]. Disponível na internet: URL: <<http://cultureba.com.br/2008/10/13/>>.

5_ Fonte: Canal Futura. [em linha]. [Consultado em 10 Jun. 2011]. Disponível na internet. URL: <

surpresa, senão estupefação, com o fato de produto televisivo de tão grande qualidade e tantos méritos seguir sendo desconhecido da maior parte da audiência. Trata-se de um sentimento compartilhado pelo autor desse texto. Entendo que ainda está por ser feita a devida justiça a contribuição, para o entendimento das relações entre audiovisual e sociedade, legada por esta série.

Referências

ALTAMENTE ÁCIDO. [em linha]. [Consultado em 25 fev. 2011]. Disponível na internet: URL: <<http://kelsondouglass.blogspot.com/2009/07/critica-no-estranho-planeta-dos-seres.html>>;

AMAZONAS, Yael (2009). Depoimentos contidos no 15º. Episódio da série *No estranho planeta dos seres audiovisuais*. [em linha]. [Consultado em 10 Jun. 2011]. Disponível na internet: URL: <<http://www.futuratec.org.br/>>.

ATLAS. Diário de Viagem. [em linha]. [Consultado em 10 Jun. 2011]. Disponível na internet: URL: <<http://dedalus-atlas.blogspot.com/2010/04/no-estranho-planeta-dos-seres.html>>.

CANAL FUTURA. [em linha]. [Consultado em 10 Jun. 2011]. Disponível na internet: URL: <<http://www.futura.org.br/>>.

CARUSO, Paulo (2011). *Entrevista concedida ao autor do texto*. 23 Fev. 2011.

_____ e Poppovic, Teodoro (2011). Depoimentos contidos na gravação do debate relativo a exibição do piloto da série *No estranho planeta dos seres audiovisuais*, 1º. Festival de Cinema de Paraty. [em linha]. [Consultado em 25 Fev. 2011]. Disponível na Internet: URL: <<http://www.youtube.com/watch?v=DW5NpBo1tjM>>.

CAPUANO, Anderson (2009). Depoimentos contidos no 15º. Episódio da série *No estranho planeta dos seres audiovisuais*. [em linha]. [Consultado em 10 Jun. 2011]. Disponível na internet: URL: <<http://www.futuratec.org.br/>>.

CULTUREBA. arte, cultura pop e entretenimento. [em linha]. [Consultado em 25 fev. 2011]. Disponível na internet: URL: <<http://cultureba.com.br/2008/10/13/>>.

EXTRA-VIRGEM. [em linha]. [Consultado em 25 fev. 2011]. Disponível na internet: URL: <<http://extravirgem.wordpress.com/2010/02/28/no-estranho-planeta-dos-seres-audiovisuais-3/>>;

FUTURETEC. A videoteca do Canal Futura. [em linha]. [Consultado em 10 Jun. 2011].

Disponível na internet: URL: <<http://www.futuratec.org.br/>>.

GATTI, André (2011). *Entrevista concedida ao autor do texto*. 19 Fev. 2011.

HAMBURGUER, Cao (2009). "Imagens a mil: *No estranho planeta dos seres audiovisuais*". In: *Canal Futura*, Notícias. [em linha]. 02 Abr. 2009. [Consultado em 25 Fev. 2011]. Disponível na internet. URL: <<http://www.futura.org.br/>>.

MACHADO, Arlindo (2010). *Televisão e cinema: um diálogo possível?* Palestra proferida a mesa "Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário". 14º. Encontro da SOCINE, Recife, PE.

ORKUT. Rede social e comunidades de discussão. [Consultado em 10 jun. 2011]. Disponível na internet: URL: <<http://orkut.com/>>.

POPPOVIC, Teodoro (2011). *Entrevista concedida ao autor do texto*. 23 Fev. 2011.

PUCCINI, Sérgio (2009). *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papirus.

ROSENSTONE, Robert A (1995). *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Cambridge: Harvard University Press.

UOL Jogos. [em linha]. [Consultado em 10 Jun. 2011]. Disponível na internet: URL: <http://forum.jogos.uol.com.br/no-estranho-planeta-dos-seres-audiovisuais--toda-seg-22h-qui-16h-e-21h-e-dom-18h--futura_t_264449>.

Recriações e Transcriações



"Play it again, Sam."

Transcrição de narrativas beckettianas nos meios audiovisuais.

Gabriela Borges

Introdução

Este trabalho analisa a transcrição da peça *Play*, de autoria de Samuel Beckett, para o meio audiovisual como parte integrante do projeto *Beckett on Film*, realizado em 2001. Serão analisadas características estéticas, estilísticas e conceituais de *Play*, das quais ressaltam-se a intersemioticidade, a repetição, na sua relação com a diferença, e a percepção. Serão discutidos também os aspectos mercadológicos deste projeto e a sua repercussão no mercado audiovisual global. Por fim, é importante ressaltar que este trabalho pretende apresentar alguns resultados da pesquisa "Didaskália: da voz autoral de Beckett à liberdade de criação" que está a ser desenvolvida no Ciac (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) da Universidade do Algarve, Portugal.

Da peça ao filme: a transcrição

A peça de teatro *Play*, de autoria de Samuel Beckett, foi escrita em 1962-3, tendo sido produzida primeiramente na Alemanha em 1963 e na Grã-Bretanha em 1964. Foi produzida diversas vezes no teatro e transcrita pela emissora de televisão britânica BBC em 1976, a partir da performance no Royal Court Theatre em Londres. Em 2001, a peça foi transcrita para a televisão e o cinema como parte integrante do projeto *Beckett on film*, uma co-produção da televisão pública irlandesa RTÉ, do Channel 4 e do Irish Film Board. O projecto *Beckett on film* consta da adaptação das dezenove peças de teatro de Samuel Beckett para a televisão e o cinema.

Apesar de ter conhecimento das restrições de Samuel Beckett no que diz respeito à adaptação de suas peças para outros meios, o diretor artístico do Gate Theatre Dublin, Michael Colgan, propôs ao Beckett Estate, detentor dos direitos autorais da obra beckettiana, a realização da adaptação para os meios audiovisuais das dezenove peças de

teatro escritas por Samuel Beckett. A concessão dos direitos autorais por parte do Beckett Estate contou com várias premissas, entre elas destaca-se o critério para a escolha dos realizadores, que baseou-se na experiência prévia como escritores e na proibição de qualquer alteração tanto dos textos quanto das didascálias, isto é, não eram permitidos cortes no texto, definições de gênero e, por exemplo, onde estava escrita a palavra “praia” devia haver uma praia, pois não seriam aceitas adaptações ou cenas inspiradas em outros autores ou mesmo em outros textos do próprio autor.

O desafio dos realizadores estava na passagem do texto teatral inalterado do palco para a tela, usando apenas os recursos do meio audiovisual, isto é, os enquadramentos, os ângulos e movimentos de câmera e a edição. Por outro lado, foi dada total liberdade para a escolha do elenco, pois os produtores esperavam que os realizadores contratassem atores e atrizes de renome para dar credibilidade ao projeto.

A recriação de um texto em outro meio de expressão possui as suas particularidades pelo facto de ser adaptado conforme as exigências técnicas, estéticas e dramáticas do novo meio. Campos (*apud* Plaza, 1987:28) denomina esta operação de *transcrição*, afirmando que o próprio signo na sua materialidade é traduzido e não apenas o seu significado. Balogh (1996:36-41) afirma que o mesmo conteúdo transita de um texto a outro, sendo porém necessário que o texto transcrito responda como um texto estético por si só, independente do texto que lhe deu origem.

Considerando as especificidades do meio audiovisual, tanto o televisivo como o cinematográfico, a obra *Play* apresenta características estéticas, estilísticas e conceituais que funcionam de modo único neste meio e trazem novas interpretações ao trabalho artístico de Samuel Beckett.

Neste sentido, é importante ressaltar a intersemioticidade entre as linguagens dos trabalhos de Beckett criados para o teatro e para a televisão. Como Beckett escreveu obras para diversos meios de expressão e pelo facto de ter participado das produções das suas peças de teatro, rádio e televisão, além do seu único filme, a experiência adquirida num meio teve influência no trabalho desenvolvido nos outros meios.

De facto, esta particularidade no percurso do dramaturgo ressalta a pertinência do próprio projecto *Beckett on film* que, de certa forma, remete para a própria poética beckettiana, conforme argumentamos na pesquisa em andamento, que propõe a análise de todas as peças transcritas no projecto *Beckett on film*. Além disso, percebemos também que os diretores procuraram inspiração na poética beckettiana para a criação dos seus filmes.

Porém, como as contradições e os paradoxos são constitutivos do universo beckettiano, o próprio autor negou a permissão dos direitos autorais para a adaptação de vários

trabalhos para outros meios, pois considerava que as características intrínsecas a um meio de expressão são fundamentais para a representação da obra. Este posicionamento de Beckett permite uma discussão a respeito dos elementos estéticos constituintes de uma linguagem artística, seja teatral ou audiovisual. E, neste sentido, a intersemioticidade presente nos trabalhos de teatro e televisão adquire um papel bastante relevante, uma vez que as linguagens dialogam e apresentam influências e confluências, o que, no nosso ponto de vista, favorece a transcriação das suas obras teatrais, que são claramente ressignificadas no meio audiovisual, apesar de manterem o seu substrato poético.

A peça *Play*

O enredo consta de três cabeças falantes (um homem – M - e duas mulheres – W1 e W2) presas dentro de três ânforas em meio à escuridão. Elas narram as suas histórias amargas de vida, que se inter-relacionam, sem que contudo haja um diálogo entre elas. A ambiguidade da narrativa sugere que as três personagens estiveram envolvidas num triângulo amoroso, mas em nenhum momento expressa de forma inequívoca tal relação justamente porque não dialogam. A narrativa intercala os discursos indiretos das três personagens, que expõem as suas memórias, os seus sentimentos, as suas dúvidas e incertezas. W1 questiona a existência da outra, W2 questiona se M escolherá entre elas e M não consegue escolher entre as duas, pois não sabe como viver sem uma nem outra, ao mesmo tempo em que indaga se elas alguma vez se encontraram e se compadece por elas, pela situação em que as colocou. M sabe que não há futuro neste triângulo amoroso, que deve acabar, assim como toda a dor, e a paz reinar, como se nada tivesse existido.

Contudo, M afirma que sempre soube que tudo era um jogo: “I know now, all that was just ... play. And all this? When will all this-“ (...) All this? When will all this have been... just play?” (Beckett, 1990: 313)¹. A seguir, e paralelamente ao discurso de M, W2 também se refere ao jogo, mas de outro modo, ao afirmar que “No doubt I made the same mistakes when it was the sun that shone, of looking for sense where possibly there is none” (Beckett, 1990: 314)². Se a vida é um jogo, e se a própria peça também é um jogo, W2 constata que procurava uma explicação para tudo o que tinha acontecido, mas que não conseguia encontrar.

Neste jogo, controlado pela luz, que liga e desliga nas cabeças falantes, W1 tenta descobrir o que deve fazer para que a luz desapareça. São várias as tentativas, em primeiro lugar

1_ “M: Agora eu sei, tudo era apenas... um jogo. E tudo isso? Quando é que tudo isso - (...) Tudo isso? Quando é que tudo isso foi... apenas um jogo?”.

2_ “W2: Não há dúvidas de que eu cometi os mesmos erros do que quando o sol brilhava, de procurar por um sentido onde possivelmente não havia nenhum”.

considera que não diz a verdade, mas que um dia acabará por falar a verdade e a luz desaparecerá, depois indaga que talvez seja algo que tenha de dizer, mas afirma que já disse tudo, isto é, tudo que a luz lhe deixou dizer; ou então devia fazer alguma coisa com a sua face além de exprimir-se. Morder a língua e engoli-la, ou cuspi-la, será que apaziguaria a fonte de luz? Na verdade não sabe como a sua mente ainda continua funcionando, mas também não consegue encontrar uma resposta para apaziguar a fonte de luz. Por outro lado, este discurso é ambíguo, porque pode referir-se à luz, mas também ao marido, pois desconfia que ele está a traí-la. W1 considera que se pelo menos ela pudesse pensar encontraria a resposta, mas não consegue e afirma que tudo isso não faz mesmo sentido nenhum, ou seja, a própria personagem, como W2, não compreende as regras do jogo.

Em *Play*, o autor aproxima o jogo, enquanto estratégia dramática, do jogo da vida, enquanto condição metafísica da existência humana. A vida é um jogo, realidade ou ficção, vivemos sempre à mercê dos desígnios do destino. Por isso a referência sugerida no título deste trabalho ao próprio universo dramático de Beckett, que mais uma vez propõe um jogo, "Play it again, Sam"³. Neste caso, vamos jogar novamente, mas um jogo diferente daquele proposto originalmente por Beckett, porque este jogo contém as premissas dramáticas do autor, mas será jogado no meio audiovisual.

A peça está localizada num ambiente desolador e solitário, em meio à escuridão, tendo início com o discurso de W1 que enfatiza justamente esta condição: "Yes, strange, darkness best, all the darker the worse, till all dark, then all well (...)"⁴. Podemos interpretar o monólogo de W1 como se tudo estivesse melhor em meio à escuridão, até que a luz reincide sobre a personagem e a privação visual começa novamente. Do mesmo modo, W2 afirma que uma sombra se foi da sua mente, mas ela acaba por duvidar de que esta tenha desaparecido. W2 diz, ao mesmo tempo que W1: "Yes, perhaps a shade gone, I suppose, some might say, poor thing, a shade gone, just a shade, in the head, just a shade, but I doubt it, I doubt it, not really" (Beckett, 1990: 307)⁵. E W2 repete o mesmo sentimento no final da narrativa: "A shade gone. In the head. Just a shade. I doubt it" (Beckett, 1990: 317)⁶. Do mesmo modo, no final da narrativa W1 enfatiza que estava à procura do silêncio e da

3_ Esta frase ficou conhecida na história do cinema porque é uma referência a um diálogo do filme *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) que de facto nunca foi dito. Muitos acreditam que Ingrid Bergman fala: "Play It Again, Sam!", porém a atriz sueca fala: "Play it, Sam. Play As time goes by". A seguir Humphrey Bogart pede para Sam, o pianista, tocar esta música e diz apenas: "You played it for her, you can play it for me." Contudo, pelos motivos explicados neste trabalho, no meu ponto de vista tornou-se muito pertinente para se dirigir a um outro Sam, o Samuel Beckett.

4_ "W1: Sim, estranho, o melhor é a escuridão, quanto mais escuro pior, até que tudo esteja escuro, então tudo bem (...)."

5_ "W2: Sim, talvez, uma sombra se foi, eu suponho, alguém deve dizer, pobre criatura, uma sombra se foi, apenas uma sombra, na mente, apenas uma sombra, mas eu duvido, eu duvido, não pode ser".

6_ "W2: Uma sombra se foi. Na mente. Apenas uma sombra. Eu duvido".

escuridão: "Silence and darkness were all I craved. Well, I get a certain amount of both. They being one. Perhaps it is more wickedness to pray for more" (Beckett, 1990: 316)⁷.

As didascálias do texto teatral são bastante claras quanto ao modo de encenação da peça. As três ânforas com as cabeças falantes estão imersas na escuridão, devem ser posicionadas na parte da frente do palco e iluminadas por um foco de luz que se move de uma ânfora para a outra à medida que as personagens atuam. Indicam também que os focos de luz devem iluminar os rostos de baixo para cima. A luz é reconhecida como uma quarta personagem nos programas dos espetáculos, como um inquisidor controlando a ação dramática.

As vozes devem ser atonais, ininteligíveis e sobretudo passivas, os rostos impassíveis e a luz inquisidora. Beckett não explica o que representa a luz, mas é bastante enfático ao afirmar que o inquisidor é único e humano. Neste sentido, não há uma entidade exterior a quem culpar, não há nenhum elogio ou culpa. Os focos de luz não oscilam, incidem diretamente nas faces, que continuam miseravelmente passivas nas ânforas paralelas, entre os momentos de completa escuridão e de tormenta visual. Na verdade, há uma total ausência de comunicação entre elas e o espectador acaba por separar os três discursos a fim de tentar compreendê-los (Pilling, 1976: 89-90).

As cabeças falantes sofrem com os flashes de luz. Encontram-se numa espécie de limbo do qual não conseguem sair, são constantemente assediadas pela luz e narram as suas histórias amorosas de vida não apenas uma vez, mas duas, pois a peça é repetida novamente quando termina. Aquela paz conseguida pela escuridão que as personagens buscam não é alcançada. Além disso, elas não conseguem se ver umas às outras e, neste jogo intermitente de luzes, as personagens questionam se estão a ser vistas e ouvidas umas pelas outras ou pela audiência. W2 pergunta-se se está sendo ouvida ou vista por ele (M?), ou por alguém, que pode perfeitamente ser uma referência à própria audiência: "Are you listening to me? Is anyone listening to me? Is anyone looking at me? Is anyone bothering about me at all?" (Beckett, 1990: 314)⁸. A solidão e a escuridão na qual está envolta ao estar presa na ânfora não a permite ter consciência de nenhuma forma de percepção. Está presa e pensa que os dois podiam sentir pena dela, se eles pudessem vê-la⁹. Mas ressalta que eles nunca sentiriam tanta compaixão por ela como ela sente por eles.

7_ "Silêncio e escuridão, tudo que eu sempre desejei. Bem, eu consigo um pouco de ambos. Eles são o mesmo. Talvez seja perversidade rezar por mais"

8_ W2: "Está me ouvindo? Alguém está me ouvindo? Alguém está olhando para mim? Alguém, alguma vez, se preocupa comigo?"

9_ "W2: Eles até podiam ter pena de mim, se eles pudessem me ver. Mas nunca teriam tanta pena de mim como eu tenho deles" (Beckett, 1990: 315).

Por seu turno, W1 também se sente sozinha na escuridão ao afirmar: “And that all is falling, all fallen, from the beginning, on empty air.”, e sugere que ninguém se preocupa com ela: “No one asking me for anything at all” (Beckett, 1990: 314)¹⁰. Em certo ponto da narrativa W1 tem a certeza de que o caso amoroso entre eles acabou, mas esta certeza não perdura e logo começa a desconfiar novamente.

No final da narrativa M e W1 ressaltam novamente a intermitência e a insistência dos focos de luz, que nunca terminam de uma vez por todas com aquele jogo. Precisam de se livrar da luz, mas não podem, estão presos às âncoras e, metaforicamente, às suas próprias memórias e vivências.

W1: Yes, and the whole thing there, all there, staring you in the face.
You'll see it. Get off me. Or weary. (...)

W1: Weary of playing with me. Get off me. Yes¹¹.

A luz não desiste, não desliga. As afirmações de M também são feitas no mesmo sentido, inclusive referem-se à busca da verdade por parte da luz, como W1 no início da peça. Encontramos também uma analogia entre a luz e os olhos, que se abrem e se fecham e permitem que M seja percebido.

M: And now that you are mere eye. Just looking. At my face. On and off. (...)

M: Looking for something. In my face. Some truth. In my eyes. Not even. (...)

M: Mere eye. No mind. Opening and shutting on me. Am I as much - Am I as much as... being seen? (Beckett, 1990: 317)¹².

A luz liga e desliga, intermitente, indaga, questiona M frontalmente, como se fossem olhos em busca de alguma verdade no seu rosto, nos seus olhos. M enfatiza que esta força é apenas do olhar, sem nenhum processo cognitivo, a mente não está envolvida. No entanto indaga se a sua existência está condicionada pela luz, que permite que ele seja visto e portanto percebido. As afirmações de M são ambíguas, não se sabe ao certo se ele se refere à fonte de luz reincidente que o cega e praticamente o priva da visão, pela sua

10_ “W1: E tudo está caindo, tudo caiu, desde o princípio, no vazio.
W1: Ninguém me perguntou nada”.

11_ “W1: Sim, sempre lá, a incidir sobre o seu rosto. Assim será. Deixa-me em paz. Ou desgaste-se. (...)
W1: Desgastado de jogar comigo. Deixa-me em paz. Sim”.

12_ “M: e agora, que você é... um simples olhar. Apenas a olhar. Para o meu rosto. Liga e desliga.
M: “À procura de algo. No meu rosto. Alguma verdade. Nos meus olhos. Nem isso. (...)
M: Um simples olhar. Sem a Mente. A abrir e a fechar. Eu sou tanto - eu sou tanto quanto... eu sou visto? (...)”.

intensidade; ou se ele se dirige à audiência, que está atenta à performance, testemunha o seu martírio, e o seu discurso. Contudo, a audiência é convidada a participar da peça. Na verdade, sem ela não há performance.

Esta ambiguidade está presente em toda a obra artística do dramaturgo irlandês, que trabalha com os elementos fornecidos pelo meio de expressão, neste caso a luz no teatro, a fim de destruir a banalidade do drama teatral precisamente a partir dos seus próprios recursos técnicos expressivos (Borges, 2009).

Em *Play*, como em *Ghost trio* (1977), quando a peça chega ao fim, ela recomeça novamente, repetindo as mesmas linhas e o mesmo jogo de luzes. A repetição incessante em Beckett força os limites da representação até o completo esgotamento, outro exemplo é a peça *Quad*. Os mesmos movimentos são repetidos tantas vezes que entramos numa espécie de looping em que a nossa interpretação passa a ser ressignificada. Porém, como salienta Deleuze (1997), a repetição é o mesmo e é um outro, pois nunca se repete do mesmo modo. Assim como a nossa interpretação, que é a mesma, mas é outra.

O telefilme de Minguella

O (tele)filme de *Play* foi dirigido por Anthony Minguella, o mesmo director que, respectivamente, adaptou e dirigiu os filmes *O paciente inglês* (1996) e *O talentoso Mr. Ripley* (1999), e conta com a representação dos atores Alan Rickman, Kristin Scott Thomas e Juliet Stevenson.

As diferenças entre a linguagem audiovisual e a linguagem teatral possibilitam trabalhar de um modo muito particular com a narrativa de *Play*. Em termos da *mise-en-scène*, o filme tem início com um grande plano que localiza a narrativa numa espécie de purgatório dantesco atemporal em tons de azul cinzento. O enquadramento do cenário apresenta as três ânforas focadas em primeiro plano numa imagem em que se avista ao fundo, através da profundidade de campo, várias ânforas semelhantes desfocadas. Das personagens veem-se apenas os rostos, maquiados de forma a parecerem decrépitos, em decomposição, nos mesmos tons usados no cenário. Desta feita, as três personagens não estão sozinhas, mas continuam sem estabelecer nenhum diálogo, seja entre elas ou com as outras. No início, e no final da narrativa, como se se tratasse de um grande murmúrio *post mortem*, todas as cabeças falantes se manifestam num discurso ininteligível.

No meio audiovisual a câmara adquire o papel da iluminação no teatro. No lugar dos focos de luz, temos os movimentos bruscos da câmara e os enquadramentos em planos aproximados. Desse modo, os *close-ups* e os planos detalhes dos olhos e das bocas dão o

dinamismo, que é necessário no meio audiovisual, aos rostos presos dentro das ânforas, os quais passam a ser inquiridos por meio dos movimentos e dos ângulos de visão da câmara.

Em termos dos *close-ups*, as imagens são filmadas frontalmente mas também de perfil, o que dá a dimensão exata da solidão das personagens e enfatiza o facto delas não se verem umas às outras, apesar de a câmara captar algumas vezes todas elas em conjunto. Mesmo de perfil as personagens continuam a falar os seus discursos na mesma posição imóvel dentro das ânforas. Sendo assim, podemos compreender o uso deste recurso técnico-expressivo com o objectivo de enfatizar a solidão em que as personagens se encontram, que no teatro é favorecida pela escuridão do palco.

O uso do *close-up* foi explorado por Beckett desde a sua primeira tele-peça, intitulada *Eh Joe*, e depois foi sendo apurado esteticamente por Beckett ao longo de toda a sua obra, e pode ser encontrado, por exemplo, nas peças *That time* (1973) e *Not I* (1977). No entanto, foi na última tele-peça que escreveu, *What where* (1986), que Beckett conseguiu retirar todo o excesso e deixou apenas as cabeças falantes, que é também uma característica marcante do próprio meio televisivo (Borges, 2009).

Se no teatro o *blackout* marcava o *chorus* no início, no meio e no final da narrativa, no meio audiovisual foram usados para expressar este recurso a película cinematográfica, os efeitos sonoros da sala de projecção e do maquinário cinematográfico e os efeitos de edição. Com a ressalva de que no final da primeira apresentação da peça não há esta interdição nos discursos, que recomeçam diretamente. Minguella usa o dispositivo cinematográfico e a materialidade da película para expressar a interdição do *blackout*, como se fosse um defeito que causa estranhamento e desconforto no espectador e que, metaforicamente, representa a escuridão do palco e da própria condição em que se encontram as personagens¹³. Neste sentido, podemos afirmar que, como Beckett, o diretor utiliza os próprios elementos estéticos constituintes do meio a fim de explorar as suas potencialidades poéticas.

Os recursos de edição ajudam a localizar o enredo no purgatório, prendem a atenção do espectador, ao mesmo tempo que não deixam de respeitar as imposições do Beckett Estate no que diz respeito às adaptações das peças. Na primeira apresentação do texto a edição é realizada com cortes secos e rápidos, o que gera uma certa tensão entre o discurso, o olhar da câmara e a própria narrativa audiovisual. Na repetição, a edição é mais lenta e os planos-sequência são mais explorados.

13_ De modo semelhante, o diretor Enda Hughes usa a própria película cinematográfica como parte do cenário no filme da peça *Act without words II*, numa proposta de diálogo intertextual com o meio audiovisual (Borges, 2010: 294-297).

Os discursos das personagens do telefilme é apresentado no mesmo tom monocórdico da peça de teatro, sendo que na repetição adquirem um ritmo mais lento, focado por planos detalhes dos olhos e das bocas. A representação procura a neutralidade dos tons de fala ao mesmo tempo que mecaniza a comunicação e agrega um registro atemporal aos monólogos.

Se no teatro a função inquisidora da luz leva as personagens a duvidarem da sua existência e a indagarem se estão a ser percebidas, no meio audiovisual o papel da câmara tem uma função similar, porém um pouco diferenciada. Continua a perseguir e a atormentar as personagens, mas de um outro modo, por meio dos enquadramentos, dos movimentos rápidos em plano-sequência, a fim de enfatizar cada uma das personagens, e também por meio da edição. Neste sentido, a peça, ao ser transcrita em telefilme, ganha novas particularidades e estabelece novas relações intersemióticas com os próprios trabalhos de Beckett.

O papel da câmara foi muito explorado pelo autor nos trabalhos televisivos, principalmente em *Eh Joe* (1966), em que a câmara persegue a consciência de Joe, e no seu único filme, intitulado *Film* (1963), em que a própria câmara é uma personagem que persegue O, o objeto, representado pelo ator Buster Keaton. *Film* foi inspirado no aforismo do filósofo Berkeley, *Existir é ser percebido*, porém, durante todo o filme o objeto foge da percepção da câmara. Beckett propõe uma reflexão sobre o olhar e a condição do cinema enquanto máquina do olhar por meio dos recursos expressivos do próprio cinema¹⁴.

Em *Play*, Minguella usa a câmara para indagar e atormentar as personagens assim como para questionar o poder de representação deste meio audiovisual. O pedido de reconhecimento das personagens em relação umas às outras e à própria audiência também está relacionado com o ser visto para existir. No entanto, devido à ambiguidade do texto, não fica claro se as personagens estão, de facto, a ser vistas e ouvidas umas pelas outras. Encontramos aqui um paradoxo porque a condição necessária de existência do meio audiovisual é justamente a de mostrar imagens que foram captadas a fim de serem exibidas, então obviamente que as personagens estão a ser vistas e ouvidas, senão não participariam do telefilme.

O diálogo com a audiência é um recurso explorado pelo autor por meio da percepção, mais precisamente por meio dos atos de ver e ouvir. Na tele-peça *Ghost trio* há um apelo aos sentidos, a pré-ação é dedicada ao olhar, a ação à audição, e a reação repete as duas ações anteriores por meio da montagem (Borges, 2009: 79). A tele-peça *Eh Joe* (1966) também remete para este diálogo quando V diz a Joe que não precisa de se preocupar porque ninguém está olhando para ele e sugere que talvez um piolho (a audiência) esteja vigiando-o.

14_ Para ler uma análise do filme, veja Borges, 2009: 31-41.

Neste mesmo sentido, é de referir os recursos audiovisuais utilizados no final do texto do telefilme de *Play*, que se refere ao discurso de M a respeito de existir pelo simples facto de estar sendo visto. Quando M indaga: "M: (...) Am I as much - Am I as much as... being seen?" (Beckett, 1990: 317)¹⁵ são usados *zoom in* e *out* com desfocagem da imagem dos olhos de M, antes de iniciar um plano geral do purgatório e uma edição dos restos da película cinematográfica, o que permite o reinício da narrativa. Esse mesmo recurso é repetido no final do telefilme.

Sendo assim, podemos argumentar que a transcrição da peça em telefilme utiliza os recursos técnico-expressivos do meio audiovisual, com especial destaque para a câmara de filmar, para estabelecer novas relações intersemióticas com as próprias tele-peças e o filme de Beckett a fim de propor novos significados e novas interpretações do trabalho do dramaturgo.

Considerações finais

Para finalizar a análise, gostaríamos de apresentar uma última nota sobre as características mercadológicas do projeto *Beckett on film* e da sua atuação enquanto um produto audiovisual inserido no mercado global de televisão e cinema. O principal argumento a ser debatido está relacionado ao potencial inerente à televisão de produzir e transmitir programas que apresentem uma qualidade diferenciada, principalmente no que diz respeito ao que se assiste normalmente na programação televisiva comercial. Trabalhos como este necessitam de espaço de antena a fim de que possam promover um outro olhar em relação ao meio televisivo, porque afinal de contas este meio, enquanto tecnologia, está disponível para emitir todo e qualquer tipo de narrativa, dependendo apenas da escolha dos programadores. Esperamos que a reconfiguração do mercado audiovisual promovida pela tecnologia digital contribua para que sejam produzidos mais trabalhos como este.

Enquanto produto audiovisual, os filmes foram captados em película e disponibilizados também em DVD. Para a transmissão televisiva os filmes foram divididos em blocos e acompanhados de entrevistas com os diretores e atores, as quais também se encontram no DVD juntamente com o documentário sobre a produção, *Check the gate: Putting Beckett on film*, dirigido por Pearse Lehane. É importante ressaltar que os filmes tiveram uma ótima acolhida por parte do público ao serem exibidos em festivais de cinema ao redor do mundo mas, quando foram exibidos na televisão, os índices de audiência foram tão baixos que o próprio Channel 4 cancelou a exibição de alguns deles. Ainda assim, o projeto *Beckett on film* ganhou o prêmio *Best TV Drama* do South Bank Award Ceremony em 2002.

15_ M: (...) Eu sou tanto - eu sou tanto quanto... eu sou visto? (...)".

A realização do projeto *Beckett on film* levanta uma discussão muito instigante em relação à criação artística e à crítica da obra do autor. Por um lado, sabe-se que Beckett não autorizava as adaptações sendo que, curiosamente, o meio audiovisual permitiu o apuramento estético da abstração das imagens criadas pelo autor. Por outro lado, os produtos audiovisuais produzidos permitem que a sua obra teatral continue a ser estudada e que as novas gerações venham a conhecer trabalhos tão idiossincráticos e relevantes para a história da dramaturgia ocidental. Neste sentido, devemos ressaltar a riqueza dos filmes do projecto *Beckett on film* pois, apesar das restrições, as transcrições das peças funcionam enquanto produtos audiovisuais, apresentam o apelo da linguagem audiovisual e não são, de modo algum, teatro filmado. Por isso, insistimos na ideia de que é muito produtivo quando criadores teatrais e audiovisuais se enfrentam para ressignificar uma obra poética.

Portanto, let's "Play it again, Sam!"

Referências

BALLOGH, Ana Maria (1996). *Conjunções, disjunções, transmutações. Da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume.

BECKETT; Samuel (1990). *The complete dramatic works*. 2ª ed. Londres: Faber and Faber Limited.

BORGES, Gabriela (2009). *A poética televisual de Samuel Beckett*. São Paulo: Annablume.

_____ (2010). "Beckett on film: from theatre to audiovisual literacy". In: VALENTE, António Costa e CAPUCHO, Rita (coord.), *Proceedings avanca Cinema 2010*, Ed. Cine-Clube de Avanca. Tomo II, p. 294-297.

DELEUZE, Gilles (1997). *Difference and repetition*. Trad. inglesa: Paul Patton. Londres: The Athlone Press.

PILLING, John (1976). *Samuel Beckett*. Londres, Henley e Boston, Routledge & Kegan Paul.

PLAZA, Júlio (1987). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

Particularidades Narrativas da Microsérie *Capitu*

Renato Luiz Pucci Jr.

Introdução¹

Capitu, a microsérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida no Brasil em 2008, pela Rede Globo, parece fugir aos parâmetros narrativos utilizados na historiografia do audiovisual. Em particular, não se coaduna de forma consistente com o bem estabelecido conceito de *classical television*, tampouco com o de *art television*, proposto pela teórica americana Kristin Thompson (2003: 106-140), ou com o de televisão pós-moderna (Pucci Jr., 2006). *Capitu* apresenta diferenças não apenas frente à produção habitual da ficção seriada: ela se destaca dentro da obra de Luiz Fernando Carvalho. *Hoje é dia de Maria*, sua microsérie de 2005, se configurava como um caso de pós-modernismo, pela alternância em alta frequência entre o parecer real e o *fake*, pela paródia lúdica, pela sofisticação de linguagem paradoxalmente combinada com alta comunicação com o grande público. *A Pedra do Reino* (2007) possuía intrínseca afinidade com o cinema moderno dos anos sessenta e setenta, em vista da abundância de estruturas de agressão (Burch, 1986: 177-195) e à evidente herança estilística do cinema brasileiro moderno, especialmente de filmes de Glauber Rocha. Nem um nem outro, pós-modernismo e modernismo, ao menos em seus formatos conhecidos, é o caso de *Capitu*.

Para pensar a respeito dessa adaptação de *Dom Casmurro*, o romance de Machado de Assis, publicado em 1899, serão comentadas algumas soluções narrativas utilizadas na microsérie. Serão também feitas comparações com o longa-metragem *Capitu*, de 1968, dirigido por Paulo Cesar Saraceni, cujo roteiro fora escrito no ano anterior pelo crítico Paulo Emilio Salles Gomes e pela escritora Lygia Fagundes Telles, à época dois dos maiores nomes da intelectualidade brasileira. A finalidade desse procedimento será examinar a pertinência de um conceito de escopo tão amplo quanto o de *art television*. E talvez constatar a necessidade de ultrapassá-lo.

1_ A pesquisa que originou este texto tem o apoio do CNPq, por meio de bolsa de produtividade em pesquisa, e contou com a participação de Larissa Sales Nowitschenko, orientanda de Iniciação Científica.

O verbo em adaptação literal

São pertinentes as restrições de Robert Stam (2000: *location* 824-825)² quanto à problemática da adaptação:

A linguagem da crítica acerca da adaptação fílmica de romances tem sido com frequência profundamente moralista, coberta por termos como *infidelidade*, *traição*, *deformação*, *violação*, *vulgarização* e *profanação*, cada acusação carregada com sua específica carga de negatividade ultrajada.³

Ele ainda acrescenta: “Infidelidade ressoa insinuações de puritanismo vitoriano” (ibidem, *location* 826).⁴ Stam denuncia um vocabulário crítico que, para dizer o mínimo, é bastante suspeito. Por motivos óbvios, esse vocabulário é ainda mais impertinente ao se tratar da história de *Capitu* e Bentinho, em que os temas da fidelidade e da traição foram abordados com magistral ambiguidade por Machado de Assis. Aqui se descarta, portanto, a fidelidade como um valor *a priori* em adaptações. Mais importante será considerar a experimentação de soluções narrativas na transposição de um meio para o outro e o seu possível sentido historiográfico.

Entretanto, em *Capitu* salta aos olhos a preocupação em manter a estrutura da trama do romance e, em boa parte, verbalizar o texto de forma muito aproximada ao original. Não chega a ser a literalidade absoluta anunciada por seu diretor (Carvalho, 2008: 77), pois algumas palavras e construções da língua portuguesa do final do século XIX foram atualizadas para o português culto falado no Brasil de hoje (um exemplo do capítulo II: “A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito” passou a “A casa em que moro é própria; eu a fiz construir...”). Com essa ressalva, pode-se dizer que o texto de Machado de Assis foi transposto com cuidado.

O indício mais evidente do zelo na transposição, palavra por palavra, está nos títulos em que a microssérie é dividida. O livro contém 148 capítulos, ao passo que os cinco capítulos diários de *Capitu* foram divididos em uma introdução e 86 partes, cada qual com um título. Esses títulos seguem literalmente os capítulos do livro: “A denúncia”, “O agregado”, “Na va-

2_ No Kindle, a localização é feita pela numeração de *locations*, cada qual relativa a um trecho curto do texto, bem menos do que uma página. No caso de *Dom Casmurro*, inclui também a indicação de capítulos para facilitar a localização dos trechos citados.

3_ “The language of criticism dealing with the film adaptation of novels has often been profoundly moralistic, awash in terms such as infidelity, betrayal, deformation, violation, vulgarization, and desecration, each accusation carrying its specific charge of outraged negativity”. Tradução do autor.

4_ “Infidelity resonates with overtones of Victorian prudishness”. Tradução do autor.

randa", "A inscrição" etc., inclusive com 79 títulos na posição exata do capítulo correspondente. Há somente quatro títulos em posição trocada e dois que não existem no livro ("Beata carola papa-missas" e "Final"), além de um único que foi nomeado por Machado, mas que na microssérie não tem nome (o capítulo "Do título", que na televisão constitui a introdução).

As falas do Narrador, que é o próprio Bentinho bem mais velho, também seguem a proposta de transposição literal (ou quase), o que se ressalta, por exemplo, quando no segundo título, chamado "O livro", o Narrador se dirige aos telespectadores e diz: "É o que vais entender *lendo*". A afirmação faz sentido no romance e torna-se chocante na microssérie, em que o telespectador *verá e escutará* o que será contado.

É claro que nem todas as palavras do romance estão lá, pois houve escolhas, o que também faz parte do processo de adaptação. Contudo, as falas ecoam as palavras do livro. Esse aspecto deve ser ressaltado porque é apenas uma das opções possíveis. Para confirmar a última afirmação, basta recordar que o roteiro de Paulo Emilio e Lygia Fagundes Telles, a partir do mesmo romance, tem a tendência a alterar as palavras. Apenas um exemplo: o trecho em que Bentinho dá uma lição de astronomia a Capitu, com ela perdida nos próprios pensamentos, transforma-se numa conversa sobre os coqueiros velhos de uma alameda (Gomes; Telles, 2008: 59-60). Nesse sentido, isto é, em relação aos diálogos, pode-se dizer que o roteiro da microssérie permanece bem mais próximo de Machado.

Em contrapartida a essa adequação verbal, o restante da composição da microssérie se constrói de forma heterogênea, com muito mais liberdade de criação. Foi dito acima que os títulos das partes da narrativa correspondem aos capítulos do livro. Esses títulos surgem em cartelas que lembram páginas impressas, todavia as cartelas estão em movimento contínuo, por meio de animação, com recortes de jornais e revistas a se sobrepor rapidamente até compor cada título. Além disso, os títulos são enunciados pela inconfundível voz de um locutor da Rede Globo, numa ironia que obviamente está muito além da letra do texto original.

O Narrador em primeira pessoa do livro é na microssérie construído como um personagem que se vê e se escuta. Sua composição tem um aspecto *clownesco*, algo como o de um mestre-de-cerimônias de algum filme de Fellini. Ele está sempre a interpelar o espectador, no sentido a que se referiu Francisco Casetti (1989: 38-41): olha para a câmera e dirige-se aos espectadores (v. Foto 01). A ênfase no "eu" narrador e no "você" leitor (Hutcheon, 1991: 106), que existe no livro, foi mantida na adaptação televisiva: em *Capitu*, a narração a todo momento reconhece que se dirige a uma audiência (Bordwell, 1985: 58). Essa não era a única alternativa disponível: no longa de Saraceni o narrador nunca aparece; sua voz *over* não é ouvida senão durante alguns segundos no início da trama. É óbvio que, tal como há tempos foi constatado pela teoria da narrativa aplicada ao cinema, no filme *Capitu* também existem instâncias narrativas superiores à da voz *over* de Bento, porém suas marcas estão mais ocultas do que na microssérie.



_Foto 01

Na televisão, durante as poucas vezes em que o Narrador realmente está a escrever, ele o faz com uma imensa pena de ganso ou com uma máquina de escrever, artefato que naturalmente não pertence à época da história de Machado de Assis. Além do mais, conforme o Narrador datilografa, as letras surgem sobre a imagem, num recurso eletrônico ao estilo de Peter Greenaway.

A materialização de personagens e situações indicados no livro acontece quase sempre de forma surpreendente. Num dos exemplos mais espantosos, a conversa de Bentinho e Capitu, na varanda, acontece sobre desenhos a giz que representam o espaço onde estão, mais ou menos como em *Dogville*, de Lars von Trier (2003) (v. Foto 02).



_Foto 02

O resultado geral é a discrepância entre, de um lado, a literalidade verbal da passagem do livro para o que se ouve na TV e, de outro, a extraordinária criatividade audiovisual e narrativa. “Equivalência” é um conceito bastante utilizado quando se faz referência à transposição do discurso literário para o cinema e para a televisão. Dizem que se devem procurar as equivalências audiovisuais para uma descrição que está nas páginas do texto-fonte.⁵ Todavia, na microssérie vai-se muito além das equivalências.

Soluções narrativas

Aquilo que Bordwell (2008: 126) atribui à narração cinematográfica é perfeitamente aplicável à televisiva:

Em princípio, a narrativa é oportunista e promíscua. Ela mobiliza sistemas e sistemas parciais de todas as áreas da vida. Faz uso de qualquer

5_ Uma breve apreciação crítica desse tipo de exigência está em Xavier, 2003: 61-64, em que, inclusive, há comentários a respeito do longa-metragem *Lavoura arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001), também uma adaptação da literatura, no caso, do romance homônimo de Raduan Nassar.

recurso que sirva aos seus objetivos, independentemente de lógica ou de restrições ontológicas, e dispara de uma vez só todo tipo de pistas discordantes.⁶

Bordwell não exclui o cinema hollywoodiano dessa caracterização, pois o cinema narrativo clássico não é tão obediente às prescrições férreas quanto julga o senso comum da crítica. As análises mostram que a narrativa clássica, embora apresente tendência à coesão de pontos de vista, concatenação causal e coerência espaciotemporal, por vezes relega esses princípios em função de efeitos que se procuram provocar nos espectadores. É o caso dos desfechos de alguns filmes de Hitchcock, como *Intriga internacional* (1959), em que o casal passa da situação desesperadora no alto do abismo para o compartimento de um trem sem que se explique como ocorreu o salvamento de aparência impossível.

“Narrativa oportunista e promíscua”, uso de “qualquer recurso, independentemente de lógica ou restrições ontológicas” – se essa descrição é cabível em relação aos filmes clássicos, em *Capitu* ela se aplica à perfeição. Não poderia haver marcas de narração mais evidentes que as da microssérie. No nível mais óbvio: o Narrador em primeira pessoa do romance se introduz na história e interage com as personagens, inclusive consigo mesmo, moço ou adulto. Não é a primeira vez na história do audiovisual que coisas assim acontecem; mas é difícil encontrar ocorrências tão acintosas de interação entre Narrador e personagens no interior de flashbacks, como a que acontece quando o Narrador surge diante de Bentinho adolescente, que é ele próprio, e apertam-se as mãos. Note-se que o recurso não é gratuito, pois materializa uma das mais célebres frases escritas por Machado de Assis, com o Narrador a explicar por que se decidiu a escrever suas lembranças: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (Assis, 2010: *location* 35.416, cap. II). A maneira como o Narrador estende o braço para si mesmo, na figura do adolescente Bentinho, até tocá-lo, é algo a ser destacado pela felicidade da composição.

Os anacronismos são bem visíveis e audíveis:

1. Logo no princípio da microssérie, há o trecho correspondente ao encontro entre Bentinho e o poeta, no trem, que se transforma num trem de subúrbio do Rio de Janeiro atual, grafitado por fora, repleto de populares com figurinos de hoje, mas com Bento e o poeta vestidos à maneira do século XIX: chapéus antigos e fraque.

6_ “In principle, narrative is utterly opportunistic and promiscuous. It mobilizes systems and partial systems from all areas of life. It seizes anything that can serve its purpose, regardless of logical or ontological constraints, and slaps together all manner of disparate cues.” Tradução do autor.

2. Ruas do século XIX se transfiguram em ruas do Rio de Janeiro do século XXI, com táxis amarelos, bancas de jornal, paredes pichadas.
3. No baile, Bento e Capitu, assim como todos os presentes e o próprio Narrador, põem fones de ouvido e escutam, cada um por si, a música a ser dançada, a valsa novecentista *Danúbio azul*, de Strauss.
4. Capitu exhibe, adolescente e adulta, uma grande tatuagem no braço e no ombro.
5. Na praia, aparece uma mulher de biquíni.
6. O Narrador atende ao celular e conversa com alguém que, pela similaridade da situação com a de programas da televisão ao vivo, supõe-se seja um telespectador.
7. O trecho em que Bento e Escobar caminham no parque, a comentar as virtudes econômicas de Capitu, transforma-se numa cena em um elevador panorâmico, ao fundo a Baía da Guanabara e a ponte Rio-Niterói.⁷
8. Em vez de ir a uma ópera montada em pleno século XIX, Bentinho vai ao cinema e assiste à versão de *Othello* dirigida e interpretada por Orson Welles (1952);
9. Na trilha sonora, há enorme profusão de músicas alheias ao século XIX, por exemplo: samba, canções brasileiras do século XX como Carinhoso (de Pixinguinha e João de Barro) e Canto de Ossanha (Vinicius de Moraes e Baden Powell), Pink Floyd, uma canção de *Hair*, muito rock e pop.

Estes são apenas alguns dos múltiplos exemplos de anacronismos flagrantes na micro-série. Compare-se essa delirante prodigalidade de choques entre passado e presente com o havido no filme *Maria Antonieta* (2006), de Sofia Coppola, que tanto alarde provocou na crítica por sua trilha sonora e o par de tênis Nike.

Quando o espectador percebe inconsistências, começa a se dar conta de intervenções da narração (Bordwell, 1985: 113). Esses anacronismos são a linha de frente de inumeráveis intrusões, sejam provenientes do Narrador, sejam de instâncias a eles superiores. É abundante o cruzamento de imagens atuais com as de filmes antigos, mudos, com textura bem

7_ Esse trecho, como alguns outros, não foi exibido na televisão, mas está perfeitamente integrado à trama na versão em DVD. Obviamente, neste último formato não se impôs a constricção da grade da emissora no que se refere à duração de cada capítulo.

diferente, por exemplo nos primeiros minutos da microssérie quando, do ponto de vista do maquinista do trem, alternam-se vistas dos subúrbios do Rio de Janeiro atual e imagens de outros tempos. Numa destas, visualiza-se a chegada a uma estação ferroviária do início do século XX enquanto o Narrador diz que encontrou no trem da Central um rapaz do bairro, o mesmo que na cena posterior se mostrará poeta. Ao dizer que o conhecia “de vista e de chapéu”, surge sobre a imagem em tom sépia o correspondente texto machadiano, como que escrito à mão, e uma flecha se forma na imagem, a apontar o chapéu de um transeunte, como se fosse o do poeta ou para mostrar o objeto de que se fala. Há trechos com deformações extremas da imagem, como em certos primeiríssimos planos do Narrador em que se distorcem as partes de seu rosto próximas às bordas da tela. Na cena em que José Dias diz que Bentinho talvez não venha a ser padre, escutam-se aplausos que não podem provir da diegese, pois são os de uma multidão e os personagens estão na sala da casa.⁸ D. Glória, a mãe de Bentinho, retruca: “Há de ser padre”, e escutam-se vaias, outra vez incongruentes diante do espaço em que estão as personagens.

Estas são apenas algumas das “estruturas de agressão” presentes na microssérie, cuja finalidade é a desfamiliarização, tal como preconizada pelos formalistas russos, assumida por Noël Burch (1986: 177 e ss) e transponível à narração televisual. Seria quase supérfluo dizer o quanto esse tipo de construção é raro na ficção televisiva brasileira, com exceção de programas humorísticos.

Tradições

Interessam menos essas constatações do que entender o seu sentido. O conceito de autor não é central na presente abordagem. Pode-se ver Luiz Fernando Carvalho como um autor, com recorrências temáticas ou estéticas de um produto para outro, autorrevelando a própria essência, em confronto com as pressões da indústria televisiva, mas não é plausível que uma reedição da *política dos autores* seja um caminho interessante para a investigação.⁹

Aqui, procura-se uma perspectiva mais ampla: identificar a que tradição ou tradições narrativas se filia a microssérie, ou se ela inaugura uma nova linhagem.

8_ Diegese é uma palavra de origem grega que significa narração. É utilizada pela teoria da narrativa para indicar a instância *representada* na obra ficcional. Opõe-se ao termo estético “expressão”, que tem sentido conotativo. Assim, espaço diegético é o espaço representado, ou seja, o mundo em que vivem as personagens (ao contrário do espaço extradiegético em que possam estar narradores típicos de ficção audiovisual, que parecem estar fora do espaço e do tempo da história que narram. Obviamente não é esse o caso do Narrador de *Capitu*, que transita pela diegese).

9_ Uma excelente exposição e crítica da política dos autores, surgida na França durante os anos cinquenta, pode ser lida em Bernardet, 1994: 09-65.

Pode-se cogitar a aplicação do acima mencionado conceito de *art television*, proposto por Kristin Thompson (2003: 106-140). A autora chegou a esse conceito a partir do contraste de determinados produtos televisivos frente à *classical television*, o modo narrativo habitual da televisão, que se define por uma trama encadeada em termos de causas e efeitos, protagonistas orientados para objetivos bem definidos e outras características, quase todas assimiladas do cinema narrativo clássico (ibidem: 19-35). A *art television*, por sua vez, seria a transposição do *art-cinema* para a televisão. O *art-cinema*, conceito há décadas utilizado na teoria de cinema (Bordwell, 1985: 205-233), é uma variante do cinema moderno. Ela se caracteriza pela combinação de traços do cinema narrativo clássico e elementos que produzem efeitos a ele estranhos ou, pelo menos, não predominantes, como abertos comentários narrativos (ibidem: 209) e a ambiguidade controlada (ibidem: 212). É a linha de construção narrativa em que, por exemplo, se inscreviam os filmes que Fellini, Bergman e Antonioni realizaram nos anos sessenta (ibidem: 205-233).

Para entender melhor o que vem a ser o *art-cinema* e, portanto, o que seria *art television*, será rapidamente examinado o filme *Capitu*, lançado quarenta anos antes da microssérie.

Um *flashback*: anos sessenta

Antes de comentar o longa-metragem de Paulo Cesar Saraceni, duas palavras sobre o seu roteiro. Nele, a trama principia na lua de mel de Bentinho e Capitu, que no romance está no capítulo 101. No início, ainda há uns poucos *flashbacks*. Um deles exhibe o trecho fundamental em que Bentinho escuta José Dias denunciar a D. Glória supostos namoricos entre o menino e Capitu. Em alguns momentos, vozes do passado invadem as imagens do presente. De resto, a história pregressa de Bentinho e Capitu é conhecida apenas por meio das palavras dos personagens, que relembram fatos. Em termos de teoria da narrativa, passa-se do modo *showing* para o modo *telling*. Em outras palavras, quase dois terços da história original não constam diretamente no roteiro.

Como dito acima, no roteiro a voz do narrador extradiegético se faz presente apenas no princípio da trama. Não há qualquer sinal de um narrador corporificado: as palavras enunciadas pelo narrador do romance são ditas pelos personagens, com as adaptações necessárias à mudança de pessoa verbal.

No roteiro, a história termina abruptamente com o rompimento conjugal entre Bento e Capitu após aquele denunciar que acredita que o filho não é dele. Todo o final do livro, com as viagens das personagens à Europa, a morte de Capitu sem nunca ter obtido a reconciliação, a visita do filho já adulto, a morte do filho, são elididos no roteiro de Paulo Emílio e Lygia Fagundes Telles.

O filme de Saraceni segue a linha geral do roteiro, apesar de pelo menos uma alteração crucial: foi eliminada a cena da denúncia de José Dias à mãe de Bentinho, que no livro é o estopim para o conflito entre as personagens. O agregado à família Santiago revela que Bentinho e Capitu andavam metidos nos cantos e que, com o risco de namoro, o rapaz poderia nunca realizar a promessa feita pela mãe de que ele se tornaria padre.

No filme, as transições entre presente e passado são ainda em menor número do que no roteiro. Por vezes elas acontecem no mesmo espaço, sem cortes, como às vezes ocorria no *art-cinema* dos anos de 1960 a 1970.¹⁰

Tanto no roteiro quanto no filme, há ênfase na falta de fundamento para a suspeita da traição. Praticamente desaparece a dúvida que, no romance, surge a partir da longa narração acerca da Capitu de quatorze anos, aqueles dois terços iniciais do romance que foram eliminados, aos quais no roteiro e no filme se tem acesso eventual pela fala das personagens. Os atores a interpretar Bento e Capitu, Othon Bastos, eternamente marcado pelo papel do violento Corisco de *Deus e do diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), e Isabella, com seus imensos olhos meigos, jamais de ressaca, ajudaram a eliminar da trama a possibilidade da traição e a identificar Bento com Othello.

Por outro lado, existe no filme *Capitu* a ambiguidade controlada, própria do *art-cinema*. Vozes do passado invadem o presente, mas não se sabe se são lembranças do personagem ou uma intrusão narrativa. O final é aberto: que fim levaram Bentinho, Capitu e Ezequiel? Não se diz, nem se mostra o que houve, num exemplo da ambiguidade típica do *art-cinema*. No mesmo sentido, ainda seria possível mencionar o fraco encadeamento causal, tempos mortos, personagens que parecem agir sem objetivos definidos – tudo isso coloca o filme no âmbito do *art-cinema*, tal como existente na época de sua realização e lançamento.

Art television e pós-modernismo

Parece haver algum problema na caracterização da *art television* segundo a formulação de Thompson, que, diga-se, é uma pesquisadora altamente respeitável, com contribuições inestimáveis tanto aos estudos de cinema quanto de televisão. Entre os exemplos de *art television* indicados pela autora estão *Twin Peaks* (ABC, de David Lynch e Mark Frost, 1990-1991) e *Os Simpsons* (Fox, de Matt Groening, 1989-), que não possuem, de forma predominante, características equivalentes às do *art-cinema*, supostamente transpostas para a televisão. O argumento é o de que se constituem como programas repletos de referências culturais e intertextuais, com diferentes níveis de atrativos (Thompson, 2003:

10_ Caso de *Encontro Marcado em Veneza (Dimenticari Venezia)*, de Franco Brusati, 1979.

137), traços nunca atribuídos ao *art-cinema*. A inadequação dos exemplos revela que a conceituação precisa ser repensada.

Seria simplista bater o *carimbo* “pós-modernista” em *Capitu*, sob a alegação de similitude com o cinema pós-moderno. É certo, porém, que entre as habituais características de filmes pós-modernos algumas podem ser identificadas na microssérie. Não há dúvida de que esta se constitui de forma impura em relação a produtos de outras artes e mídias. Em oposição ao ideal modernista de especificidade de cada meio,¹¹ *Capitu* é um típico caso de impureza pós-modernista, como há, por exemplo, entre cinema e quadrinhos em *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990) e *Sin City – a Cidade do pecado* (Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005) ou, na filmografia brasileira, em *Cidade oculta* (Francisco Botelho, 1986).¹² Especialmente a ópera mereceria um estudo exclusivo, pois contamina a microssérie inteira. Por mais importante que seja *Othello* para o romance, este não se articula como um libreto de ópera, como aconteceria se a estrutura da obra de Giuseppe Verdi e Arrigo Boito houvesse sido incorporada. De resto, há a ressaltar apenas o citado capítulo em que o velho tenor Marcolini compara o mundo a uma ópera. Em *Capitu*, cenografia, figurinos, refletores, cortinas, *mise en scène*, tudo sugere que as personagens de Luiz Fernando Carvalho irão abrir a boca e cantar, ainda que isso jamais aconteça. O universo da microssérie é operístico. A primeira sinalização nesse sentido está na antecipação do título “Ópera”, nono do livro, para o primeiro a ser nomeado na trama. O início desse título, com enormes cortinas vermelhas a se abrir, ao som da Sinfonia de *O Guarani*, de Carlos Gomes, com o Narrador no alto de um *palco* iluminado - tudo aponta que o aspecto operístico tomará conta da construção narrativa. Fica-se, por conseguinte, longe do preceito modernista de obediência à especificidade televisiva, que, se acatado, levaria o programa por outros rumos.

Outros princípios pós-modernistas podem ser apontados em *Capitu*, como os da paródia lúdica e da estetização.¹³ Por um lado, a relação entre a microssérie e o seu texto-fonte é desviada em alguns momentos para o território da paródia lúdica. É o caso das cenas em que se opera ludicamente com o texto de Machado de Assis. No capítulo LXII do romance, “Uma ponta de lago”, José Dias descreve o sentimento de *Capitu* enquanto Bentinho está no seminário:

Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar um peralta da vizinhança, que case com ela... (Assis, 2010: *location* 38.433).

11_ Tal como, exemplificando, foi defendido pelo crítico Clement Greenberg (1997) em relação às artes em geral.

12_ Para mais comentários sobre a impureza pós-modernista no cinema brasileiro, com a análise de *Cidade oculta*, v. Pucci Jr., 2008: 56-63.

13_ Sobre essas características do pós-modernismo cinematográfico, v. Pucci Jr., 2008: 63-76 e 115-121.

A insinuação de volubilidade da amada provoca o empalidecimento e o bater do coração do rapaz, tão forte que o Narrador diz que ainda o ouve, décadas após aquele momento. Ele mesmo reconhece o exagero, mas o justifica: é a memória do primeiro amor. Em *Capitu*, em sequência à frase de José Dias, é o Narrador que chora, em intermináveis esguichos que voam para longe de seu rosto, e tira o coração do próprio peito, um coração com textura de plástico, absolutamente *fake* e pulsante (final do título “Um soneto” e início de “Uma ponta de lago”).

A estetização está presente em toda a microssérie, que transcorre num universo altamente estilizado, irrealista, no qual, por exemplo, uma construção equivalente a um palácio representa a casa da infância e juventude de Bentinho.¹⁴ Luzes, sombras, movimentos de câmera e tudo o mais que se possa identificar na composição da história é preenchido com um virtuosismo irreverente, habitual no pós-modernismo fílmico e televisivo.

Apesar disso, surgem dúvidas quanto à estruturação narrativa em vista da alta comunicação com o grande público, elemento central do pós-modernismo segundo a perspectiva aqui adotada. Desde a arquitetura pós-moderna, a Pop Art, a literatura pós-moderna e realizações afins, entende-se que o uso de convenções de conhecimento público permita a comunicação sem impossibilitar que se produza uma sofisticação que ultrapasse o lugar-comum (Hutcheon, 1989: 120; Portoghesi, 2002: 114). O mesmo traço antielitista, a combinar sofisticação narrativa e audiovisual com camadas de interpretação acessíveis a um público não afeito à alta cultura, é também reconhecível em tudo o que se tem como pós-modernismo no cinema e na televisão, por exemplo, as microsséries de Guel Arraes *O auto da compadecida* (1999) e *A invenção do Brasil* (2000), e os episódios metalinguísticos de *Cena aberta* (2003), dirigidos por Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé (Pucci Jr., 2004; 2005; 2006).

Há dificuldade para identificar a oscilação pós-modernista entre narração clássica e recursos modernistas, como acontecia por exemplo em *Hoje é dia de Maria* (2005). Essa característica é um dos elementos a permitir a alta comunicação com o grande público, que tem familiaridade com a mais bem-sucedida convenção narrativa audiovisual há mais de um século: a narração clássica. *Capitu* está sempre mais de acordo com o modernismo *avant la lettre* de Machado de Assis, que não adotava os parâmetros do romance realista e do folhetim do século XIX (ambos matrizes do cinema clássico). Na microssérie há pouco de narrativa clássica: espaço e tempo não são consistentes com o que admite o senso comum, as relações causais não são o que estruturam as cenas.

Os anacronismos poderiam ter o sentido de facilitar a comunicação, pois a princípio envolvem elementos familiares ao telespectador: celular, elevador, fones de ouvido. No entanto, sua inserção não parece obedecer ao princípio da familiaridade, mas ao do

14_ A microssérie foi gravada no centro do Rio de Janeiro, dentro do edifício do Automóvel Clube do Brasil, abandonado e em ruínas quando escolhido por Luiz Fernando Carvalho (2008: 82).

choque. Há dúvida se a combinação dos anacronismos com os recursos narrativos acima indicados estão de acordo com o princípio pós-modernista de não-exclusão *priori* do espectador sem repertório sofisticado.¹⁵

Assim, *Capitu* não se alinharia às linhas de criação mais comuns da TV e àquilo que deriva da tradição do cinema, seja do filme clássico, moderno ou pós-moderno. No entanto, poder-se-ia aventar a possibilidade de que a microssérie radicalize princípios das duas últimas tendências, definindo-se por uma variante talvez sem precedentes na história da televisão brasileira.

Comentários finais

João Freire Filho, num texto que está em *Discursos e práticas de qualidade na televisão* (2008: 83), cita um artigo publicado em 1959 no *Jornal das Letras*, sobre a exibição de telenovelas baseadas em histórias de Machado de Assis. *Dom Casmurro*, dizia o artigo, é “talhado para o cinema” e “situado muito além dos recursos possíveis na televisão.” Com a perspectiva proporcionada por mais de meio século, pode-se dizer que a adaptação era impossível àquela televisão ainda ao vivo e, principalmente, ainda iniciante em sua trajetória de conquistas narrativas.

Tudo indica que a televisão se desenvolveu o bastante para dar conta da adaptação de *Dom Casmurro*, mesmo que para isso tenha seguido por caminhos nada usuais. Entretanto, será preciso aprofundar a pesquisa em torno das opções de Luiz Fernando Carvalho a fim de alcançar o seu sentido na história do audiovisual.

Referências

- ASSIS, Machado de. (2010). *Dom Casmurro*. In: *Todos os romances*. S/I: Kindle Edition.
- BERNARDET, Jean-Claude. (1994). *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp.
- BORDWELL, David. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.

15_ No seminário Televisão - Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário, na Socine, em que estas ideias foram apresentadas, uma participante sugeriu que os anacronismos servissem à finalidade de indicar de que época parte a narração. De fato, essa explicação é associável ao destaque habitual do pós-modernismo acerca do contexto em que a ficção é produzida (Hutcheon, 1991: 64).

- _____ (2008). *Poetics of cinema*. Nova York e Londres: Routledge.
- BURCH, Noël. (1986). *Une práxis du cinéma*. Paris: Gallimard.
- CAPITU. (2009). Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Globo Marcas (exibida em 2008), DVD, son., color.
- CARVALHO, Luiz Fernando. (2008). "Diálogo com o diretor". In: *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. p. 75-83.
- CASSETTI, Francesco. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- FREIRE FILHO, João. (2008). "O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas". In: BORGES, G.; REIA-BAPTISTA, V. (org.) *Discursos e práticas de qualidade na televisão*. Lisboa: Livros Horizonte. p. 78-99.
- GOMES, Paulo Emilio Sales; TELLES, Lygia Fagundes. (2008). *Capitu*. 2.^a ed. São Paulo: Cosac Naify.
- GREENBERG, Clement. "Rumo a um novo Laocoonte". (1997). Publicação original em 1940. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. - Orgs. - (1997). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p. 45-59.
- HUTCHEON, Linda. (1989). *The politics of postmodernism*. Londres e Nova York: Routledge.
- _____ (1991). *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- PORTOGHESI, Paolo. (2002). *Depois da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- PUCCI JR., Renato Luiz. (2004). "A representação do índio brasileiro na interface pós-moderna de cinema e TV". *Significação*, São Paulo, v. 22, p. 115-129.
- _____ (2005). "Intersecção pós-moderna entre cinema e TV: o caso de *O auto da compadecida*". In: Afrânio Mendes Catani; Wilton Garcia; Mariarosaria Fabris. (Org.). *Estudos Socine de Cinema: ano VI*. São Paulo: Nojosa, p. 79-86.
- _____ (2006). "De Godard para Guel Arraes: o cinema moderno como matriz para a TV pós-moderna". In: Machado Jr., R.; Soares, R. L.; Araújo, L. C. (Org.). *Estudos de cinema - Socine VII*. São Paulo: Annablume, p. 377-384.
- _____ (2008). *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina.
- STAM, Robert. (2000). "Beyond fidelity: The dialogics of adaptation". In: *Film adaptation*. New Brunswick e New Jersey. S/l: Kindle Edition.
- THOMPSON, Kristin. (2003). *Storytelling in film and television*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press.
- XAVIER, Ismail. (2003). "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: XAVIER, I.; JOHNSON, R. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC/Itaú Cultural. p. 61-89.

Ó pai, ó: elementos narrativos atualizados entre o cinema e a televisão

Flávia Seligman

Este texto faz parte de uma pesquisa que vem sendo desenvolvida nos últimos anos sobre as relações estabelecidas entre cinema e televisão no Brasil, com foco nos produtos produzidos para exibição em mais de uma mídia. A estes produtos chamamos de *flexíveis* e entendemos os mesmos como obras audiovisuais que permitem, a partir de uma matriz narrativa, o desdobramento em mais de um formato.

A matéria-prima encontrada traz na sua essência elementos que contribuem para o desdobramento da trama, ou de tramas paralelas abrigadas sob um mesmo “guarda-chuva” narrativo. Em alguns casos esses produtos já são concebidos com esta finalidade; em outros, o desdobramento parte do sucesso que a obra atingiu ou mesmo de uma prospecção feita sobre a sua continuidade.

Casos como *O auto da compadecida* (Rede Globo,1999)¹ que foi lançado em filme nos cinemas pouco tempo depois de sua exibição na televisão, deram início a um processo que cada vez cresce mais. Com a convergência das mídias a fronteira entre o que é feito para o cinema e o que é feito para a televisão diminuiu consideravelmente, aproximando elementos de linguagem e aspectos de produção.

Depois deste, seriados nasceram de filmes ou fizeram o caminho inverso, como *Cidade dos homens*², que nasceu do sucesso do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002),

1_ Minissérie, quatro capítulos, direção de Guel Arraes, exibida entre 05 e 08/01/1999, às 22h30. Conforme informação obtida em *O Auto da Compadecida*, site Memória Globo.

2_ Seriado exibido pela Rede Globo entre 15/10/2002 a 16/12/2005 em quatro temporadas. Cidade dos homens retrata a dura realidade de dois adolescentes numa comunidade carente no Rio de Janeiro. Laranjinha (Darlan Cunha) e Acerola (Douglas Silva) são dois garotos de treze anos que enfrentam problemas típicos de uma favela, como o poder do tráfico de drogas e a falta de dinheiro. - Acerola é um garoto tranqüilo, que nunca gostou de se envolver com o mundo do tráfico, mas que acaba metido em inúmeras encrencas por causa do seu melhor amigo, Laranjinha, que sempre teve bom relacionamento com o pessoal do “movimento”. Informações obtidas em *Cidade dos Homens*, site Memória Globo.

que por sua vez foi inspirado no episódio *Palace II*³ (Rede Globo, 2002). Em *Palace II*, já aparecem os personagens que voltarão em *Cidade dos homens*, os meninos Acerola (Douglas Silva) e Laranjinha (Darlan Cunha). O universo da favela e suas particularidades, que é protagonista em *Cidade de Deus*, permanece como tema central em todos os formatos. Ao final das temporadas da série, a produtora O2 lançou em 2007, numa parceria com a Globo Filmes e a Fox Filmes do Brasil, o longa-metragem *Cidade dos homens*, dirigido por Paulo Morelli, que já havia comandado alguns episódios da série. O longa que aborda a entrada dos mesmos garotos na vida adulta pareceu dar um ponto final na história.⁴

Da favela para o centro da cidade: *Ó pai, ó*, o Pelourinho e o Bando de Teatro Olodum

O texto *Ó pai, ó* nasceu de uma peça escrita pelo diretor teatral, cenógrafo e figurinista Márcio Meirelles, um dos criadores do Bando de Teatro Olodum, grupo baiano formado somente por atores negros, que surgiu a partir da realização de oficinas de interpretação nos bairros da capital. Esse texto faz parte da *Trilogia do Pelô*, que aborda as questões referentes à população mais pobre e moradora do bairro do Pelourinho, no centro de Salvador, capital do estado da Bahia.

O Pelourinho, localizado no Centro Histórico da cidade, possui um conjunto arquitetônico colonial (barroco português) preservado e integrante do Patrimônio Histórico da UNESCO (Fig. 01). O termo “pelourinho” refere-se a uma coluna de pedra, colocada no centro de uma praça, que era utilizada para expor e castigar escravos no Brasil Colonial.

A história do bairro soteropolitano está intimamente ligada à história da própria cidade, fundada em 1549, por Tomé de Sousa, primeiro governador-geral do Brasil. O governante escolheu o lugar de instalação do Pelourinho por sua localização estratégica – no alto, próximo do porto e da região comercial e com uma barreira natural constituída por uma elevação abrupta do terreno, verdadeira muralha de até 90 metros de altura por 15 km de extensão - facilitando a defesa da cidade. Era um bairro eminentemente residencial, onde se concentravam as melhores moradias, até o início do século XX.

3_ Episódio da série *Brava gente* (Rede Globo, 2000-2003), dirigido pelo mesmo Fernando Meirelles e por Kátia Lund.

4_ Quanto à transposição de produtos entre cinema e TV, v. Rossini, 2009.



_Foto 03: Fonte: Flickr (http://www.flickr.com/photos/fernando_dallacqua/120304908/)⁵

A partir dos anos 1960, o Pelourinho sofreu um forte processo de degradação, com a modernização da cidade e a transferência de atividades econômicas para outras regiões da capital baiana, o que transformou a região do Centro Histórico em um antro de prostituição e marginalidade. Somente a partir dos anos 1980 (com o reconhecimento do casario como patrimônio da humanidade pela UNESCO) e dos anos 1990 (com a revitalização da região) é que o Pelourinho transformou-se no que é hoje: um centro de efervescência cultural. Nas últimas décadas, o Pelourinho passou a atrair artistas de todos os gêneros: cinema, música, pintura, tornando-o um importante centro cultural de Salvador.

Fruto da cultura popular da Bahia, o Bando de Teatro do Olodum nasceu com o objetivo de incluir atores negros nos palcos teatrais, na década de 1980. Um de seus fundadores, o diretor teatral Márcio Meirelles, autor da peça *Ó pai, ó*, propôs ao tradicional grupo musical do Olodum que constituísse um grupo de teatro com a mesma filosofia que aplicava à música.

5_ Disponível na Internet: URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salvador-CCBY10.jpg>.
Consultado em 20 de julho de 2011.

O Olodum é um bloco-afro do carnaval da cidade do Salvador que foi fundado em 1979, como opção de lazer aos moradores do Maciel-Pelourinho, garantindo-lhes assim o direito de brincarem o carnaval em um bloco e de forma organizada. É uma Organização não Governamental (ONG) do movimento negro brasileiro e desenvolve ações sociais e culturais junto à comunidade baiana. O Olodum foi e é berço de experimentações teatrais e formou atores que depois alçaram voo para o centro do país, entre eles o próprio Lázaro Ramos, protagonista de *Ó pai, ó* e um dos primeiros atores negros com papel de destaque em telenovelas brasileiras.

O Olodum sempre se preocupou com a real situação da população negra, da população carente e com a cultura popular da Bahia. Lembra Márcio:

Não existia uma dramaturgia, uma estética, nem uma sistemática de transposição para os palcos dos problemas atuais do negro no Brasil como tema, nem de sua tradição cultural como matéria-prima.⁶

Quatro anos após sua criação, o projeto cresceu e se separou do Grupo Cultural Olodum, associando-se ao Teatro Vila Velha, tradicional berço da resistência artística de Salvador que já abrigou nomes como dos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil.

O Bando oferece oficinas com a intenção de criar artistas versáteis, por isso, além de aulas de interpretação teatral, eles aprendem técnicas de dança, música e canto. O grupo preocupa-se também com a criatividade dos atores, de modo que os espetáculos são estruturados a partir de muita improvisação. Conta Meirelles:

Não criamos nenhum método novo, mas uma forma própria de fundir informações teóricas, práticas, observações, pensamentos, vivências e estéticas para estarmos no palco representando o mundo do nosso ponto de vista.⁷

Um dos trabalhos mais conhecidos do Bando de Teatro Olodum é *Ó Pai, Ó*, peça que foi encenada pela primeira vez em 1992. O texto tem como base o cotidiano de personagens do Centro Histórico de Salvador. Em 1997, numa temporada no Rio de Janeiro, o cantor Caetano Veloso assistiu ao espetáculo e teve a ideia de transformá-lo em filme. O projeto não deu certo e, em 2005, Lázaro Ramos apresentou o trabalho à TV Globo, que transformou a peça em minissérie. Em 2007, a cineasta Monique Gardenberg finalmente rodou a adaptação para cinema.

6_ V. Bando de Teatro Olodum amplia horizontes.

7_ Idem.

Em quase duas décadas, o Bando de Teatro Olodum já produziu cerca de trinta espetáculos. Com a montagem de *Sonho de uma noite de verão*, apresentado no Rio de Janeiro, em Brasília, em Porto Alegre, em Vitória e na Alemanha, o grupo venceu o Prêmio Braskem de melhor espetáculo. Já a peça *Cabaré da rrrrraça*, que estreou em 1997, foi vista por mais de 37 mil pessoas ao longo de seus onze anos em cartaz, em mais de 240 apresentações em diversas cidades brasileiras, além de Portugal e Angola.⁸

Do teatro para o cinema. Do cinema para a televisão

No Brasil, o diálogo entre a televisão e o cinema foi se atualizando devido às necessidades e à formação do mercado audiovisual. Hoje, com um mercado expandido e demandando formatos diversos que sejam capazes de abranger um bom número de janelas de exibição diferentes ao mesmo tempo (salas de cinema, televisão aberta, TV paga, home vídeo, etc.), é comum encontrarmos produtos que se multipliquem a partir de uma matriz única.

A participação da televisão na produção cinematográfica brasileira teve início quando o período de euforia do Ciclo da Retomada já se havia encerrado.⁹ Houve um estímulo à produção, através das leis de incentivo fiscal, mas não foi criada uma estrutura que garantisse a circulação das obras nem a continuidade do processo de produção.

Basicamente no período que se inicia com o segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso, em 1999, a crise da produção retoma a necessidade da participação da televisão na construção de uma indústria do audiovisual no país. Principalmente calcada na Rede Globo, inicia-se a produção de produtos diversos, os produtos *flexíveis*. Destaca-se também a criação de espaços conjugados (televisão/cinema ou cinema/TV/internet) que consigam abrigar produtos múltiplos, realizados a partir de uma matriz única ou polivalente. Filmes e vídeos de ficção ou documentários que são produzidos crescentemente para dar frutos, ou geram estes frutos a partir de uma empatia com o público, maior do que a prospectada, definindo um tipo de produção cada vez mais *flexível*, ou seja, com possibilidades de desdobramentos em função de estratégias de mercado.

Os avanços tecnológicos, a digitalização, a segmentação da televisão e o aparecimento de novas janelas de exibição, como a Internet e os telefones celulares, moldaram um mercado que se associa cada vez mais com as distribuidoras estrangeiras direcionando não só o processo de produção, mas também a forma e o conteúdo.

8_ Há um estudo sobre resistência cultural por meio de experiências teatrais populares em Sant'Anna, 2005: 307-333.

9_ Sobre o contexto do Cinema Brasileiro da Retomada, v. Seligman, 2006.

Distribuidoras estrangeiras são incentivadas a participar da produção e da internacionalização dos conteúdos locais, sendo que nos produtos flexíveis estes conteúdos são tratados de forma a dar uma maior compreensão, como unidades menores e passíveis de entendimento em formatos diferentes e, em algum momento, em mais de um gênero.

Ó pai, ó é mais um destes produtos com algumas particularidades. Sua matriz é o texto teatral. A partir desse texto, em 2007, a cineasta Monique Gardemberg lançou um longa-metragem homônimo que depois gerou uma série na Rede Globo, com duas temporadas, em 2008 e 2009 (Fig. 02). O filme, apesar da publicidade e de um elenco conhecido da televisão, alcançou uma bilheteria modesta com menos de 400.000 espectadores nas salas de exibição, mas a série, por sua vez, fez bastante sucesso, tanto que demandou uma segunda temporada.



_Foto 04: cena da série *Ó pai, ó* com os personagens Roque (Lázaro Ramos) e Dandara (Aline Nepomuceno) ¹⁰

Os elementos narrativos que se atualizam entre o filme e as duas temporadas da série

O filósofo e semioticista Omar Calabrese na obra *A idade neobarroca* desenvolve o conceito de repetição ao analisar as obras que utilizam de elementos repetidos de obras anteriores. Calabrese aborda a relação entre um texto e vários textos "entre aquilo que se pode perceber como idêntico e aquilo que se pode perceber como diferente. Teremos então duas fórmulas repetitivas opostas, a variação de um idêntico e a identidade dos mais diferentes." (Calabrese, 1999: 44).

10_ Site Tribuna da Conquista. Disponível em <http://www.tribunadaconquista.com.br/v1/2009/03/28/o-pai-o-representa-brasil-no-festival-de-cinema-de-chicago/>. Consultado em 27/03/2011.

Calabrese cita antigas séries televisivas norte-americanas, como *Lassie* e *Rin-Tin-Tin*, em que o ponto de partida é o protótipo que é multiplicado em situações diversas ou em produtos que nascem como diferentes de um original em formatos diferentes, mas que resultam idênticos entre si. Um produto pode gerar outros em outras situações (séries com filmes e vice-versa) ou gerar produtos similares como outras séries ou outros filmes partindo de um tema ou de uma situação comum.

Podemos aplicar a conceituação de Calabrese nos elementos reincidentes de *Ó pai, ó*, entendendo como eles se atualizam entre o cinema e televisão. Destacam-se os seguintes elementos: o foco narrativo; o narrador Roque (Lazaro Ramos) e como ele se posiciona frente aos acontecimentos no filme e na série; o enredo, como ele se estrutura nos elementos que se repetem (e por quê) e nos elementos que se diferenciam, que funcionam em uma ou outra forma (e por quê); nas personagens e sua importância no filme e na série; no tempo e no espaço das ações dramáticas.

Estes elementos, que nos interessam estudar, posicionam-se de acordo com as características que a forma fílmica e a forma televisiva se compõem e atendem à demanda de cada uma delas, funcionando ou não (com o público) dependendo da maneira como são trabalhados.

O primeiro elemento a ser trabalhado é a *história em si, a trama*. No filme, Gardenberg mescla a questão da comédia de costumes com o drama apontado no texto teatral. Assassinato de crianças, prostituição e preconceito são tratados em meio à música e às personagens cômicas. Na televisão, a comédia sobressai.

A história da peça passa-se durante um dia na vida dos moradores do Pelourinho. Artistas, pequenos comerciantes, biscateiros, baianas vendedoras de acarajé, mães de santo, enfim, uma população pobre que para numa terça-feira de carnaval para brincar e se divertir.

No filme e na série o personagem principal é vivido por Lázaro Ramos. Trata-se de Roque, um cantor que também trabalha numa oficina de pintura de carros. Ele toma para si o papel de porta-voz daquela comunidade, centrada nos moradores de um cortiço que ameaça cair. O cortiço é o microcosmos do bairro, um prédio antigo, caindo aos pedaços e entregue à própria sorte que congrega os tipos característicos do universo marginal da cidade: um travesti, uma mãe de santo, uma aborteira, uma baiana que faz acarajé, biscateiros, o cantor Roque e Dona Joana (Luciana Souza), uma religiosa evangélica, que é dona do prédio e para quem todos devem o aluguel. Dona Joana faz a parte cômica da história, mas acaba sofrendo no final quando seus dois filhos pequenos são assassinados por um policial.

As crianças passam o dia enganando a mãe, que é muito rígida, e fazendo pequenas molecagens para conseguir uma moeda ou brincar com outros garotos. Um comerciante

mais abastado do Pelourinho, cansado dos meninos que bagunçam a entrada de sua loja, pede a um policial que lhes dê um susto, em troca de dinheiro, mas o policial, para mostrar serviço acaba atirando e matando os dois.

O filme termina com esta cena, mesclando o humor com a realidade violenta dos bairros pobres do Brasil. Mesmo a alegria do carnaval baiano não consegue espantar esse estigma. Na adaptação para a televisão as crianças retornam como personagens, aumentando o poder de comédia da personagem crente.

Então, se numa versão alguns elementos dão um fecho ou um rumo diferente para a história, noutra versão são outros elementos que prevalecem. Eles se repetem numa atualização que respeita o horário de exibição, o público a ser atingido e o patrocínio.

Ao falar dos produtos culturais contemporâneos, Calabrese (1999) evoca a figura dos replicantes, que nascem como robôs perfeitamente semelhantes a um original, do qual melhoram algumas características e depois se tornam autônomos frente ao original.

(...) os replicantes (filme de série, telefilme, remake, romances de consumo, bandas desenhadas, canções e por aí fora) nascem como produto de mecânica repetição e otimização do trabalho, mas seu aperfeiçoamento produz mais ou menos involuntariamente uma estética. Ou melhor: uma estética da repetição. (Calabrese, 1999: 41)

No caso específico das séries que provêm de filmes na televisão brasileira, o produto já nasce atualizado, visto que deve permanecer na audiência por quatro ou mais episódios, possui um determinado espaço na grade e um horário específico para acontecer. Claro também que alguns elementos tornam-se proibitivos.

No caso de *Ó pai, ó*, o relacionamento entre o taxista Reginaldo (Érico Brás) e o travesti Yolanda (Lyu Arisson), no filme chega às vias de fato; porém, por se tratar de um relacionamento homossexual, na série ele some. A paixão por Reginaldo vira um desejo platônico de Yolanda e torna-se mais um elemento cômico a ser explorado.

Observando por este prisma temos então o texto teatral como um protótipo narrativo, uma matriz, que gera produtos diferentes (o filme e a série). Cada um deles inova onde pode para a sua finalidade e repete aquilo que pode satisfazer em um e outro formato. Então se pensarmos assim, cada um deles é uma obra isolada, mas repete elementos que sirvam para todos.

Como afirma Calabrese, por conta deste fenômeno, do surgimento de várias produções com esta característica, observa-se no audiovisual brasileiro a estética da repetição,

principalmente nos produtos gerados dentro ou com o aval da Globo Filmes (fundada em 1997). Acrescentamos aqui a ideia de reciclagem do produto audiovisual, em que se aproveita uma matriz narrativa atualizando-a em outros formatos

Calabrese fala sobre conceitos de repetição e entre eles o que mais nos interessa aqui é “aquele que concerne à estrutura do produto”. Ele explica:

Aprofundemos-lhe a definição, porque mais uma vez o risco é o de abarcar com o termo “repetição” uma série de fenómenos que são, pelo contrário, muito diferentes. Chamam-se repetições, de facto, não só as continuações das aventuras de uma personagem, mas também os recursos semelhantes da história como os temas ou cenários-tipo. Tanto os decalques, como os *westerns* (grifo do autor) da série B, como as citações ou reaparições de fragmentos standard, como “velha cidade texana”, ou a “astronave em órbita terrestre” (Calabrese, 1999: 44).

O primeiro parâmetro a que se refere Calabrese, que é o que vamos eleger aqui para análise, é a

relação que se instaura entre um texto e vários textos, entre aquilo que se pode perceber como idêntico e aquilo que se pode perceber como *diferente* (grifo nosso). Teremos então duas fórmulas repetitivas opostas, *a variação de um idêntico e a identidade dos mais diferentes*. (idem, grifo do autor)

Ó pai, ó não nasceu como diria Calabrese como um *protótipo*, referindo-se às séries televisivas que partem de um programa piloto. O filme, em nosso entendimento, não é um piloto para a série porque se encerra em si próprio, inclusive com desfechos que não funcionariam numa continuação, como o assassinato dos filhos de Dona Joana. Colocamos o estudo no segundo caso apresentado pelo autor, que seria o dos “produtos que nascem como diferentes de um original, mas que resultam idênticos” (idem: 45) e, a partir daí, é que vamos observar “a variação dos idênticos”. Seguindo as considerações do autor, este caso se encaixa no grupo de repetições que tem um objetivo final, principalmente depois da segunda temporada da série.

Se a primeira temporada repetiu muitos elementos do filme trabalhando-os no esquema de uma comédia de costumes, a segunda temporada começou já buscando um objetivo final. Usando de elementos conhecidos, como a precariedade do cortiço que poderia desabar a qualquer momento, fez com que ele realmente caísse no último episódio, dando fim ao elemento-chave.

Na segunda temporada foi necessária a introdução de um elemento novo, alheio ao texto teatral e ao filme e muito mais próximo do humor televisivo. A personagem Queixão, vivida por Matheus Nachtergaele (um marginal abilolado que substitui Boca, interpretado no filme por Wagner Moura, violento e drogado), se transforma no Irmão Moisés, através de uma conversão histriônica para uma igreja evangélica, com o intuito de explorar seus participantes. Para tanto, ele engata um romance com a sisuda Dona Joana e a partir deste elemento narrativo novas situações de humor vão sendo apresentadas.

São elementos novos que mesmo idênticos conseguem dar um novo ar às histórias, principalmente na segunda temporada, que necessitava urgentemente de inovação.

Considerações finais

Como um processo em pleno desenvolvimento e atualização, a relação cinema/televisão/cinema como gerador de produtos flexíveis ainda promete apresentar muitas novidades. Com certa dose de ousadia será possível criar algo mais do que simplesmente uma repetição de elementos adaptando-os de um meio para outro. A criatividade faz-se necessária, porque cada plataforma exige uma formatação diferente para que o produto seja bem sucedido, uma vez que a motivação da flexibilidade narrativa é comercial.

O que ganha o meio audiovisual com isto? A experiência e a experimentação da linguagem, a constante manipulação dos elementos para a formatação de um novo projeto. O protótipo é um só, mas a criatividade do realizador pode ser avaliada por aquilo que pode ser multiplicado. Ao público, por sua vez, inúmeras versões que o colocam em contato com a produção brasileira.

Referências

Auto da Compadecida, O. Site Memória Globo, disponível na Internet em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-240252,00.html>. Consultado em 25/02/2011.

Bando de Teatro Olodum amplia horizontes [Em linha]. Site Globo Teatro, 13 Out. 2009. [Consult. 25 Fev. 2010]. Disponível na Internet: URL: http://www.agentesevenoteatro.com.br/palco_social/index/11/6/Bando_de_Teatro_Olodum_amplia_horizontes.

CALABRESE, Omar (1999). *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70.

Cidade dos Homens, site Memória Globo. Disponível na Internet: URL: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-258615,00.html>. Consultado em 25/02/2011.

ROSSINI, Miriam de Souza (2009). "Traduções audiovisuais: múltiplos contatos entre cinema e tevê". In: SILVA, Alexandre Rocha da e ROSSINI, Miriam de Souza. *Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias*. Porto Alegre: Asterisco.

SANT'ANNA, Catarina (2005). "Poder e cultura: as lutas de resistência crítica através de duas experiências teatrais". In: MATO, Daniel. *En libro: Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. pp. 307-333.

SELIGMAN, Flávia (2006). "Multiplicidade e diversidade no cinema brasileiro da retomada". In: BRITTOS, Valério Cruz (org.). *Comunicação na fase da multiplicidade da oferta*. Nova Prova: Porto Alegre.

Um filme para o cinema, um episódio para a televisão: o caso da adaptação dupla de *O louco do Cati*

Fabiano de Souza

Quando pensamos em produtos audiovisuais que têm a mesma matriz, mas que são lançados com duração diferente no cinema e na televisão, diversos temas vêm à mente, como a relação entre os meios, a possibilidade de uma mesma história se desdobrar em várias versões e a influência da questão da produção nesses projetos.

No que tange ao audiovisual brasileiro, não há como deixar de mencionar as realizações de Guel Arraes, cuja experiência paradigmática foi a adaptação de *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna. Em um primeiro momento (1999), a peça foi transformada em uma série de televisão da Rede Globo, com quatro capítulos, totalizando uma duração de aproximadamente 160 minutos. Posteriormente (2000), a série foi reeditada, gerando uma versão para cinema, de 104 minutos. Sem entrar nas polêmicas que tal movimento gerou, o ato de Guel Arraes trouxe em si um discurso de que as mesmas imagens podem servir a telas de tamanho diverso. Nesse sentido, o gesto do diretor sublinha um discurso de que não existe hierarquia entre os meios da televisão e do cinema.

Se Guel Arraes chegou a realizar outra experiência similar (a série *A invenção do Brasil* – Rede Globo, 2000 – foi remontada e, com duração menor, originou o filme *Caramuru, a invenção do Brasil*, de 2001), tal expediente parece ter sido redescoberto recentemente longe da Rede Globo. Neste âmbito, uma das tendências mais fortes de produtos que povoam as duas janelas surge a partir da criação do programa DOC TV.¹ Ao contrário das

1_ No site do programa DOC TV, há uma boa definição de sua proposta: "O Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro – DOCTV nasceu em 2003, como política da Secretaria do Audiovisual voltada à produção de documentários e à Televisão Pública. (...) Todos os estados participam do Programa por meio de suas Televisões ou Instituições Públicas em associação com a produção independente, formando a Rede DOCTV" (Sobre o programa..., 2010).

experiências de Arraes, os produtos gerados pelo DOC TV apresentam uma metragem menor quando veiculados na televisão (em torno de 54 minutos) e, posteriormente, ganham algumas cenas para serem vistos como longas-metragens nas telas de cinema e de festivais. *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006), *Morro do céu* (Gustavo Spolidoro, 2009) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010) podem ser vistos como representantes de uma tendência brasileira recente, em que a televisão aparece como viabilizadora de projetos de longa-metragem de orçamento reduzido.

Dentro desse fenômeno, em que a produção independente busca na televisão subsídios para a realização de longas-metragens de baixo custo, um caso específico ocorreu no Rio Grande do Sul, tendo a participação do autor desse artigo como roteirista e diretor. Em 2007, a RBS TV (afiliada da Rede Globo no Rio Grande do Sul) convidou a produtora Clube Silêncio para elaborar um episódio para a série *Escritores*. Tal episódio, que tinha duração prevista de 24 minutos, deveria ser baseado em algum escrito de Dyonélio Machado. Se posteriormente, escolheu-se como livro-base o romance *O louco do Cati* (1942), a decisão mais aguda da produtora foi realizar também um longa-metragem.

Examinando retrospectivamente esse processo – que gerou o episódio *O louco* (2007, 26 minutos) e o filme *A última estrada da praia* (2010, 93 minutos) –, podem-se tecer considerações sobre a gestão de uma adaptação dupla, partindo do exame de cada etapa do trabalho, culminando na comparação de trechos das duas obras audiovisuais.

Voltando ao ponto de partida da adaptação dupla – a decisão da produtora em transformar algo que seria um episódio de televisão de curta duração em um longa-metragem –, deve-se lembrar que, ao contrário de todos os exemplos citados até aqui, a duração do filme é bastante superior à do produto televisivo. Ou seja, se o investimento financeiro da RBS TV era condizente com uma obra de menos de trinta minutos, algumas ações tiveram que ser feitas para possibilitar a realização do longa-metragem.

Mesmo que não sejam estanques, podemos dividir esses esforços de produção em econômicos e legais. Para completar o financiamento que possibilitaria a filmagem de todo o material, a produtora injetou capital no projeto e contou com a colaboração da equipe, do elenco e de uma produtora associada (a Okna Produções).

No que tange ao aspecto legal, a Clube Silêncio precisou adquirir os direitos autorais da obra literária para uma nova janela de exibição e obter a autorização da emissora de televisão para que o longa pudesse ser realizado.² Este último passo, foi facilitado porque

2_ Quando se trata de adaptação, a questão do direito autoral pode impedir que esse movimento de trânsito entre os meios aconteça. No caso da série *Luna Caliente* (Rede Globo, 1999), dirigida por Jorge Furtado, o contrato de cessão dos direitos autorais da novela de Mempo Giardinelli previa apenas a exibição em televisão. Posteriormente, a emissora pretendia produzir uma versão para

havia uma relação bastante salutar entre a produtora do filme e a emissora – nos dois anos anteriores, a Clube Silêncio tinha co-produzido com a RBS TV os episódios *Noite* (Gilson Vargas, 2005), para a série *5X Erico*; e *Porto Alegre de Quintana* (Fabiano de Souza e Gilson Vargas, 2006), para a série *Quintana, anjo poeta*.

Superadas as primeiras questões, o projeto da adaptação dupla de *O louco do Cati* passou a ser uma realidade. Uma realidade que exigiu um pensamento orgânico no que tange às concepções de produção, roteiro e direção.

A concepção de produção apostou em uma equipe enxuta de quatorze pessoas. Esse formato surgiu não só devido ao orçamento reduzido, mas porque havia a vontade de escapar de um tipo de pensamento corrente no audiovisual brasileiro daquela época, em que qualquer obra precisava de, no mínimo, trinta profissionais para ser realizada. Ao mesmo tempo, essa opção por um organograma diminuto só se mostrou viável porque, com o uso das tecnologias digitais, o resultado final de uma imagem não está totalmente vinculado à quantidade de pessoas envolvidas em sua produção. Por fim, vale a pena ressaltar que a ideia de trabalhar com uma equipe reduzida visava colaborar com uma certa espontaneidade de registro que o roteiro previa.

A espontaneidade do roteiro começou pelo próprio processo de escritura: a proposta foi realizar, antes de tudo, uma livre adaptação contemporânea de *O louco do Cati*. No livro de Dyonélio Machado, um grupo de rapazes se reúne em uma oficina mecânica, em Porto Alegre, e decide fazer uma viagem curta e divertida até o mar. A esses jovens, junta-se o Cati, como é conhecido o protagonista, um personagem estranho, cheio de temores, que fala muito pouco e, quando o faz, repete justamente a palavra Cati. Ao chegar ao litoral gaúcho, dois deles (Norberto e o louco) decidem continuar a viagem e se desgarram do grupo. É nesse momento que as peripécias de uma viagem prazerosa vão se tornando, aos poucos, um pesadelo, uma descida ao inferno. Perto de Florianópolis, Norberto e o Cati são detidos de forma inexplicável e, em seguida, conduzidos de barco ao Rio de Janeiro, onde passam uma temporada no cárcere. O ambiente opressivo do Estado Novo pontua uma parte dessa desventura insólita que ainda mostra toda a epopeia de Cati para voltar a sua terra natal, no interior do Rio Grande do Sul.

A leitura contemporânea da obra optou por centrar a ação no Rio Grande do Sul do século XXI, deslocando o foco político do livro para uma matriz de cunho existencial. Ao contrário da ditadura Vargas, que servia de mola propulsora para o livro, optou-se por uma história em que a errância e a transgressão dos personagens não deixam de ser um contraponto a um certo conformismo vigente em nossa época: três amigos, que vivem um triângulo amoroso, decidem fazer uma viagem em busca de momentos únicos. Antes

.....

cinema, mas o projeto foi abortado por questões legais.

de partirem para a praia, encontram um desconhecido que não fala uma palavra sequer. Enquanto o novo companheiro tenta se integrar ao grupo, o trio testa os limites de uma relação amorosa espontânea e livre. A convivência se torna insustentável, os amigos brigam e dois deles (Norberto e o louco) acabam vagando pelas areias intermináveis do litoral gaúcho, onde não há casas, regras e civilização.

Desde o primeiro tratamento, o roteiro tomava por base um dos princípios básicos de um tipo de representação moderna, pois deixava abertura para a criação durante as filmagens. Ao contrário do roteiro vinculado ao classicismo, em que todos os aspectos narrativos são previstos, levando em conta o fato de que a etapa de filmagem não deve trazer surpresas, o roteiro ligado à experiência moderna é um pouco mais genérico – aqui, como lembra o realizador-crítico Olivier Assayas (2009: 332-348), compreende-se o roteiro como uma fase da escritura fílmica, que aposta também na expressividade criadora surgida no set e nas outras etapas. Por isso, se o modelo de roteiro hollywoodiano geralmente apresenta mais de cem páginas (o padrão é cento e vinte), geralmente sua contraposição não chega a oitenta.³ No caso do longa-metragem *A última estrada da praia*, tínhamos um roteiro de sessenta e três páginas, com todas as cenas que apareceriam no episódio da TV destacadas em negrito.⁴

Esse tamanho menor não é tudo. O roteiro ligado à representação moderna também abdica (quase sempre) de relações de causa e efeito, mostra personagens sem motivações claras, explora a subjetividade dos personagens de maneira expressiva e ambígua. Posteriormente, quando a obra fica pronta, ela acaba vinculada a uma tradição moderna (independente da nomenclatura, que pode preferir termos como *art-cinema* ou *art television*).⁵ Mas neste texto, que evoca o processo criação de duas obras audiovisuais, é relevante lembrar o quanto esse tipo de proposta já surge no roteiro.⁶

3_ O padrão americano pode ser confirmado em manuais de roteiro. Ver, por exemplo, Seger (2007: 21). Já no que diz respeito aos roteiros vinculados ao cinema moderno, as experiências parecem mais condensadas em entrevistas de realizadores. Para usar um caso radical, Lisandro Alonso (Rumpus..., 2010) contou que trabalhou com um roteiro de vinte páginas em Liverpool (2008).

4_ Para um estudo detalhado da adaptação, ver Souza (2009).

5_ David Bordwell (1985: 205-233) utiliza o conceito de "*art-cinema narration*" para se referir a um tipo de filme baseado na ambiguidade controlada, na valorização da forma e na oscilação de registros da narração, misturando visões objetivas, subjetivas e comentários explícitos da narração. Em seu estudo, Bordwell liga o *art-cinema* a películas de Alain Resnais, Federico Fellini, Luis Buñuel, Michelangelo Antonioni, entre outros. Kristin Thompson (2003: 106-140) utiliza o conceito de "*art television*" para abordar principalmente de séries de televisão, como *Família Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007), *Os Simpsons* (*The Simpsons*, Fox, 1989-2011) e, principalmente, *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991). Nessa última, segundo Thompson, podem-se encontrar características similares às do "cinema de arte", de Bordwell, como a ausência de estrita causalidade, a falta de clareza em relação ao tempo e o espaço, ambiguidade etc. Como estamos nos referindo às duas janelas, procuramos manter o termo "representação moderna".

6_ Inclusive, no nosso caso, a ruptura com o padrão clássico de roteiro foi muito propícia para sustentar

Na união entre as propostas do roteiro e da produção surgiu a concepção de filmagem de *O louco* e *A última estrada da praia*. A opção foi filmar em locações, rodando as cenas na ordem do roteiro. Ao mesmo tempo, houve uma longa preparação dos atores, estimulando-os a improvisar durante as ações e até criar novas cenas durante o período de captação de imagem.

Como se percebe, a ideia foi justamente propiciar um ambiente de filmagem que favorecesse um tipo de registro em que a vivência dialoga com a representação. É claro que não estávamos inventando nada; pelo contrário, estávamos nos filiando a Jean-Luc Godard e Jean Rouch, expoentes daquela tradição examinada por Noël Burch (1992: 131-148), que busca no acaso a força poética do cinema.

Junto com o improviso dos atores, optou-se por uma decupagem pautada pela câmera na mão. No caso, a estratégia foi filmar longos planos que, posteriormente, foram montados – tanto no episódio como no filme – com *jump cuts*, com o corte baseado na emoção dos personagens, muitas vezes desrespeitando ao eixo da ação. Para a obtenção dos planos longos, usou-se uma iluminação que permitiu que a câmera pudesse fazer movimentos de 360° no set de filmagem.

Se até aqui o episódio de televisão e o longa-metragem parecem muito similares, as distâncias começam a ficar evidentes, principalmente quando se compara a finalização das duas obras, tanto em termos de processo, como no que diz respeito à influência que o tempo de duração de cada um delas teve sobre as narrativas.

A finalização do episódio de televisão foi realizada em menos de um mês. Essa rapidez não impediu que o projeto fosse elogiado pela emissora, justamente porque o programa tem uma estética um pouco diversa daquela que geralmente pautava a grade de teleficção da RBS TV. *O louco* tem personagens pouco claros, cujos sentimentos afloram abruptamente – características justamente sublinhadas por sua curta duração. Ao mesmo tempo, o episódio apresenta falas carregadas de coloquialismo – com alguns palavrões –, permeadas por situações absurdas e eróticas.

Já o longa-metragem demorou mais de dois anos para ser finalizado (a função de montador, inclusive, ficou a cargo de outro profissional). A música – mesmo assinada pelo mesmo compositor – foi toda refeita, e a ela agregaram-se canções de autoria de Belchior, Arnaldo Antunes, Jupiter Apple e Wander Wildner.⁷ No que tange à narrativa,

.....
uma narrativa que se desdobrou em produtos de duração diferente. Afinal, não era preciso ficar preocupado com motivações, relações de causa e efeito etc.

7_ Em termos de produção, a finalização do filme foi assegurada pelo prêmio recebido junto ao Fumproarte (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre).

o filme apresenta personagens com motivações mais nítidas e um arco dramático em que as ações são desenvolvidas com mais clareza. Ao mesmo tempo, as cenas são mais dilatadas e há espaço para sequências digressivas.

Se essas comparações ajudam a entender um pouco como a forma de produção de cada meio influenciou as obras, parece-me relevante confrontar os momentos finais das duas narrativas. Depois de vagarem pelas areias do litoral, Norberto e o louco chegam a um pequeno vilarejo. Então, Norberto acaba conhecendo uma garota, decide ficar morando com ela e avisa ao companheiro que ele deve prosseguir sozinho. Depois que os dois se despedem, tanto o filme quanto o episódio contam com mais duas cenas.

Na penúltima cena do episódio, o maluco corre por uma estrada, depara-se com uma encruzilhada e escolhe um caminho. Já no filme, o maluco corre pelo vilarejo – mais do que o cenário, a câmera mostra a expressão desorientada do sujeito. Enquanto no episódio há apenas som ambiente, no filme, a música e os sons de respiração e passos sublinham o estado de confusão mental do protagonista.

De maneira geral, essas duas cenas apresentam posturas diferentes diante do personagem. Na obra televisual, o personagem parece – depois de todo seu périplo – começar a tomar decisões conscientes. Por outro lado, na obra cinematográfica, o protagonista mostra-se mais confuso. Mesmo que seja cedo para chegarmos a conclusões, é preciso salientar que o poder de escolha dado ao personagem no episódio é salientado pela figura da encruzilhada – de certa maneira, estamos aqui no terreno da “metáfora ‘à antiga’” (Jullier; Marie, 2009: 125), que caracteriza o classicismo. Por outro lado, a cena do filme procura traduzir a subjetividade do personagem através da combinação de imagens (câmera tremida, desenquadramentos, *faux-raccords*) e som (música e ruídos), típicos de um certo registro moderno.

A cena final das duas obras é aparentemente similar: o louco corre lentamente por uma estrada vazia. Ao fundo, surge uma ambulância. O personagem, que tem pânico desse tipo de veículo, acelera. A ambulância aproxima-se, passa pelo protagonista e para. Ele também fica imóvel. De dentro da ambulância, sai um homem vestido de branco, que aborda o maluco, perguntando se ele sabe onde fica “a estrada que vai para a praia”. Não sem temor, o personagem acena que não. O homem de branco agradece e vai embora. No episódio, o protagonista sorri e olha para a câmera. No filme, ele permanece com a feição séria e encara o chão.

Em termos de ação, o sorriso do personagem, no episódio, combina com a sua postura anterior, a escolha de um dos caminhos da encruzilhada; já a afasia do protagonista, que marca o desfecho do filme, está em sintonia com a cena que flagrava-o como alguém que não conseguiu transcender suas angústias.

Mas há outros detalhes que podem acrescentar nuances à duas construções. Por exemplo, no episódio, a conversa entre o “homem de branco” e o protagonista se dá em campo e contracampo, com alternância de closes. No filme, a ação entre os dois é vista em um plano de conjunto, mais afastado.

Um diagnóstico apressado poderia simplesmente contrastar as duas posturas, lembrando que o plano fechado no “homem de branco” aumenta o temor do louco em relação a ele, carregando a cena de um peso dramático, num expediente mais ligado à representação clássica. Mas é preciso salientar que o campo e contracampo não são simétricos. Nesse sentido, lembrando David Bordwell (2008: 70), pode-se pensar que tal esquema serve para expressar um discurso autoconsciente sobre a subjetividade dos personagens – no caso, a percepção alterada do protagonista, que ainda existe. De certa forma, essa oscilação de efeitos obtidos pelo campo e contracampo parece sintonizada com o término do episódio, mais otimista, mas nem por isso despojado de questionamentos.

Ainda sobre as diferenças, é preciso realçar o que ocorre depois que o “homem de branco” vai embora. No filme, o protagonista é visto em plano geral, olhando para o chão, com expressão séria. Então, iniciam os primeiros versos da canção *A Palo Seco* (de Belchior, gravada por Nei Lisboa): “Se você vier me perguntar por onde andei no tempo em que você sonhava / de olhos abertos lhe direi / amigo eu me desesperava”. Entram os créditos rotativos, letras brancas sobre o fundo preto.

No episódio, depois que o “homem de branco” parte na ambulância, a câmera se aproxima, em *travelling in*. O personagem está sério, mas começa a sorrir. Então olha para a câmera e, num gesto, faz menção de pegá-la. Entram os créditos, sobrepostos a várias imagens de mar. Começa a tocar uma música, em inglês, chamada *Pleasure song*.

Aqui, novamente, o episódio da televisão parece trazer indícios de classicismo, como a utilização do movimento de câmera de aproximação que sublinha o sentimento de libertação do personagem – e que surge em consonância com a utilização do close do “homem de branco” citado acima. Se o próprio sorriso do personagem também parece atuar nesse sentido, há elementos contraditórios, como a quebra da quarta parede e a opção por um final em aberto – pelo menos em termos narrativos. Então, se juntamos o olhar para a câmera, a corrida e a ausência de um desfecho nítido para o personagem, existe claramente a busca de um diálogo com um marco do cinema moderno. No caso, *Os incompreendidos* (François Truffaut, 1959).

Já o final do filme não só é aberto, como vem carregado de anticlímax. O protagonista é mostrado em plano geral e, pelo menos até a entrada da música, o que se vê é um personagem ainda preso a seus dilemas – é como se no longa-metragem ele ainda não pudesse escolher que caminho seguir diante de uma encruzilhada. Este plano mais afastado, cuja inspiração vem de *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966), também parece

se associar de maneira harmônica ao plano de conjunto citado anteriormente, aquele que mostra o diálogo do “homem de branco” com o louco, sem promover oscilações de ponto de vista.

De alguma forma, as músicas e os créditos finais ajustam-se ao sentimento e as concepções visuais vistas até aqui. No episódio, o final é mais otimista, a música fala em prazer, e as imagens sob os créditos recuperam um sentimento de liberdade que preenchem os momentos anteriores da narrativa. No filme, os créditos brancos sobre o fundo preto e a canção de Belchior trazem à tona um certo desespero ainda presente no personagem.

Dentro das comparações feitas até aqui, a cena final do episódio evidencia uma concepção cênica que traz alguns elementos clássicos, mas estes não se sobrepõem a uma série de procedimentos modernos. Já a cena final do filme parece carregar menos tensões estilísticas, calcando-se em princípios unificados. Independente disso, as duas cenas trazem elementos que atuam em consonância com a proposta narrativa da cada obra.

Depois de toda essa trajetória, vale a pena questionar: o quanto essas opções foram influenciadas pelo meio em que as obras seriam exibidas? Primeiramente, seria interessante descartar uma possível influência da televisão (e do tamanho da tela) no uso dos planos fechados e do cinema (e do tamanho da tela) na opção por tomadas abertas. As escolhas para a sintaxe de cada sequência levaram em conta principalmente a história que estava sendo contada e as possibilidades de expressar os sentimentos dos personagens em cada uma delas.

Ao mesmo tempo, a diferença de tempo de gestação das obras parece ter influenciado: no episódio há algumas opções estéticas que nem sempre agem na mesma direção; no filme, todas decisões foram muito pensadas, cada opção foi testada várias vezes, discutida. Inclusive, graças a esse tempo de maturação, surgiu a última grande mudança narrativa feita na montagem do filme: no episódio, Norberto e o louco decidem se separar para procurar ajuda no vilarejo – então, o primeiro conhece a mulher por quem se apaixona. No filme, Norberto percebe que seu companheiro está dormindo. Então, resolve buscar auxílio – e aí acha a garota. Ou seja, na televisão, o encontro de Norberto com a nova companheira e o posterior abandono do louco são praticamente obras do acaso; em contrapartida, no filme, o fim da amizade dos dois nasce de uma artimanha de Norberto. Aliás, esse dado é fundamental para evidenciar porque o protagonista da televisão parece mais otimista que o do filme.

Por fim, é evidente que grande parte das opções estéticas presentes nas duas obras foram feitas em um grau de consciência menor do que foi apresentado nesse texto. Ao mesmo tempo, esse olhar para o processo ajuda não só a desmistificar a influência dos meios em algumas narrativas audiovisuais, como realçar como a “vida real” – o tempo de produção, o orçamento, a equipe, os atores – traz muito mais do que contingências. Traz encruzilhadas e escolhas.

Referências

- ASSAYAS, Olivier. (2009). *Présences: écrits sur le cinéma*. Paris: Gallimard.
- BORDWELL, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Londres: Routledge.
- _____. (2008). *Poetics of cinema*. Londres: Routledge.
- BURCH, Noël. (1992). "Formas do acaso". In: *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva. p.131-148.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. (2009). *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: SENAC São Paulo.
- "The Rumpus Interview with Lisandro Alonso". Disponível em: <http://therumpus.net/2009/02/the-rumpus-interview-with-lisandro-alonso>. Consultado em 29/09/2010.
- SEGER, Linda. (2007). *Como aprimorar um bom roteiro*. São Paulo: Bossa Nova.
- "Sobre o programa DOC TV". In: <http://doctv.cultura.gov.br>. Consultado em 11/09/2010.
- SOUZA, Fabiano de. (2009) "Abrindo a caixa preta: o trajeto da adaptação de *O louco do Cati*". In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos (orgs). *Cinema Gaúcho: diversidades e inovações*. Porto Alegre: Sulina. p.129-144.
- THOMPSON, Kristin. (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge/Massachusetts/Londres: Harvard University Press.

Narrativas Seriadas



As duplas vidas nas séries televisivas¹

Mauro Pommer

Uma notável tendência recorrente nas obras audiovisuais contemporâneas é a narração da história dos protagonistas através de linhas de vidas paralelas. Desde os super-heróis que banalizaram esse gênero de abordagem até os humanos que vivem vidas duplas como seres mitológicos encarnados, as histórias passam por imensa gama de variantes desse modelo de base, incluindo como protagonistas cidadãos comuns levados a desenvolver atividades secretas paralelas em resposta às circunstâncias extremas a que suas vidas se encontram submetidas. Tais procedimentos empregados na construção de personagens parecem repercutir a crescente tendência social a tomar como natural ou inevitável a bipartição do sujeito contemporâneo entre papéis diferentes e muitas vezes inconciliáveis, que pode ser interpretada como um resultado possível da compressão existencialmente experimentada na vivência do espaço e do tempo, característica da modernidade.

Uma versão consagrada dessa tendência corresponde à identidade secreta dos super-heróis, em histórias adaptadas cada vez com maior frequência dos quadrinhos para as telas do cinema. É assim que Batman, Super-Homem e Homem-Aranha respondem por seus próprios super-problemas, mas paralelamente também por aqueles enfrentados pelo magnata Bruce Wayne, pelo jornalista Clark Kent e pelo estudante e fotógrafo Peter Parker, entre os quais o de protegerem suas identidades secretas. Ainda em outro registro grandiloquente, a própria relação dos cientistas de Pandora com seus avatares, no filme de James Cameron, carrega a mesma noção do convívio com uma outra vida paralela, exercida de forma mais poderosa que a identidade "civil" dos cientistas, assim como no que se refere à própria identidade militar do *marine* paraplégico Jake Sully. Mas é na ficção televisiva seriada que uma gama mais extensa de vidas alternativas vem se desenvolvendo, indo desde o plano mitológico até o dos personagens inseridos na mais corriqueira realidade cotidiana, que entretanto levam vidas paralelas trepidantes ou até capazes de desafiar o sentido comum de espaço-tempo. No seriado *True blood* (HBO, 2008-2011) ocorre um tipo de desenvolvimento que se nutre de alguns elementos análogos no plano dramático, mas se constrói sobre diferentes pressupostos, contrapondo a vida ordinária das personagens à ocasional dimensão de convívio com

1_ Versão ampliada do texto de comunicação apresentada no encontro da Socine de 2010, como parte integrante da mesa "Dimensões do personagem".

instâncias mágicas. Trata-se da situação vivida num futuro próximo hipotético, em que uma novidade técnica, o sangue artificial desenvolvido por cientistas japoneses, permite que os vampiros possam optar por abandonar sua alimentação de sangue humano, passando assim ao convívio social. A saída deles do mundo das trevas para o da luz elétrica vai fazer com que sua interação com os humanos traga também o desvendamento da convivência habitual com diversos outros mutantes que habitam a outrora pacata cidadezinha de Bon Temps, no interior da Louisiana. Com isso vários habitantes se transformam em seus outros complementares, sob as formas de criaturas míticas tais como metamorfos, mênades ou fadas.

Porém, vidas paralelas não aparecem necessariamente como sinônimo de superpoderes. Dois seriados de grande sucesso (ganhadores inclusive de diversos prêmios anuais em suas categorias) mostram percursos em direções opostas de seus protagonistas, quanto à natureza de suas vidas paralelas. Um deles é *Mad Men* (AMC, 2007-2011), centrado em um grupo de publicitários e suas famílias, justamente numa época – o início dos anos 1960 – em que a exacerbação da sociedade de consumo, tal qual a conhecemos hoje, começava a se consolidar. A história se passa em Nova York, e a agência para a qual trabalham está instalada na Madison Avenue, endereço emblemático dessa atividade que passou a ensinar aos cidadãos de que deveriam gostar, projetando uma personalidade alternativa para cada um, de forma a que, transformados em consumidores, cumprissem com seu papel de tornar continuamente obsoletos objetos industriais e modos de apresentação das pessoas. A publicidade intensiva, enquanto formadora da ideologia consumista e, nessa medida, integrante indissociável do aparato econômico capitalista, constitui uma segunda forma – e nessa medida mais eficaz, do ponto de vista da “racionalidade” econômica – de se descartar a individualidade dos cidadãos, individualidade esta que se choca com a padronização capaz de favorecer a economia de escala. A primeira forma de se descartar as individualidades havia sido aquela adotada pelos regimes totalitários, que optaram por eliminar fisicamente os indivíduos discordantes junto com suas personalidades incompatíveis com a busca da padronização, fosse nas economias fascistas, fosse nos socialismos de natureza “capitalística”, isto é, economias envolvendo altas concentrações decisionais, de trabalho e de tecnologia. Assim, *Mad Men* representa a etapa da vitória da “guerra fria” sobre a confrontação armada e o extermínio de populações, momento novo em que a imposição de um modelo político-econômico sobre outro se dá pelo convencimento propagandístico, em conjunto com o pavor do aniquilamento termonuclear da civilização. É com referência a esse ponto nevrálgico que a personalidade do protagonista se impõe. Donald Draper, hábil profissional da publicidade, atua de fato sob uma identidade falsa, que roubou de um oficial morto na guerra da Coreia, onde servia, para poder dar baixa mais cedo da frente de batalha. Se a metáfora pode soar um tanto forçada num primeiro nível – desertor do combate real passa a ganhar a vida buscando vender imagens do sucesso aos consumidores, na guerra comercial – num plano mais profundo tal abordagem retórica se revela bastante pertinente, uma vez que a criação de *alter egos* para os consumidores não constitui apenas uma estratégia casual de vendas, mas o coração mesmo do sistema econômico

no capitalismo de face pós-industrial, em que a fantasia (ou o fetiche da mercadoria, diria Marx) se impõe sobre o valor de uso dos produtos.

Outra produção em que a bifurcação da personalidade se mostra como o foco do drama é o seriado *Breaking bad* (AMC, 2008-2011), no qual um modesto professor de química num curso secundário em Albuquerque, Novo México, mal pago e obrigado ainda a trabalhar meio período numa lavadora de veículos, decide-se a dar um rumo radicalmente diferente a sua vida quando se descobre vítima de um câncer devastador, que lhe deixaria apenas três meses de vida. Preocupado com o futuro de sua família, composta pela esposa grávida e por um primeiro filho nascido com deficiência genética, o que o deixa com sérias dificuldades de locomoção, busca encontrar um meio alternativo e rápido de juntar uma poupança substancial. É assim que descobre ao acaso, graças ao trabalho como policial de seu cunhado, que um ex-aluno seu havia se tornado um lendário distribuidor de drogas, principalmente de uma variedade de anfetamina altamente viciante e comprometedora das funções neurológicas, conhecida como *crystal meth*. Desiludido com o desprestígio social de sua atividade docente, com a indiferença arrogante de seus alunos, e com a trajetória de sua vida em geral, na qual ele, um brilhante químico, se vira na miséria após desentendimento com seu sócio numa promissora empresa (sócio que se tornou um milionário no presente da história), decide-se a colocar seus talentos profissionais ao serviço da produção de drogas ilícitas, utilizando-se de seu ex-aluno como contato com o submundo, como forma de juntar dinheiro rapidamente. Seu argumento pessoal é o de que não tem nada a perder ou a temer, tendo já sua morte anunciada; quanto à sua consciência social, sua percepção é a de que a sociedade que o maltratava sistematicamente revela-se desprezível. Entretanto, conforme seria de se esperar, o envolvimento com a esfera criminoso não tem como se limitar a constituir mera transação comercial. Nessa nova e secreta vida que o professor desenvolve para si, o constante contato com o perigo e a violência – em meio à complexa mistura de uma busca pela racionalidade comercial e da profunda irracionalidade de propósitos inerente ao tipo de negócios no qual passa a operar, assim como sua vulnerabilidade diante das inevitáveis disputas por territórios pelas gangues distribuidoras de drogas – faz com que essa nova forma de existência paralela exija dele não apenas o destemor de quem não tem nada a perder, mas o engajamento num novo estilo de vida em tudo oposto ao que ele levava até então. Obrigado pelas circunstâncias aos confrontos físicos, a jogar duro e a assumir o tipo de liderança imponente sem a qual o sucesso é inalcançável no meio criminoso, o professor cria para si uma persona totalmente nova, à qual nem sua família nem seus alunos têm acesso, já que a manutenção do emprego subvalorizado passa a ser estrategicamente seu álibi. Estamos aqui diante de uma história que retrata a profundidade da divisão operada na sociedade contemporânea pela incapacidade desta gerir sua relação com as drogas pesadas, que para além de seu eventual e nefasto caráter “recreativo” possuem a propriedade de tornar muitas pessoas alheias ao insuportável fardo trazido pela despersonalização característica de nossa época. A personagem – seria talvez melhor dizer “as personagens” – desse professor mostra(m) de forma magistral a profunda cisão necessária à sobrevivência psicológica na sociedade contemporânea.

O cúmulo da ironia fica reservado para o derradeiro episódio da primeira temporada, em que ele recebe a notícia da inesperada remissão de seu câncer, antes julgado incurável, graças ao caríssimo tratamento que unicamente pôde pagar com o dinheiro obtido com a produção e o comércio de substâncias ilícitas – já que com seus empregos lícitos ele teria morrido à míngua. Porém essa notícia o deixa arrasado, já que, morrendo logo como se previa, não contava enfrentar nem as responsabilidades legais por seus atos, nem os dilemas morais que os acompanham. O fato de sua mulher abandoná-lo, por não suportar mais a teia de mentiras em que a vida dele se envolveu, constitui a nota final a essa história na qual tudo foi feito, em princípio, em nome da sobrevivência da família. Sua vida alternativa imiscui-se em definitivo com sua vida primeira, demonstrando a radical impossibilidade de ser duas pessoas simultaneamente, na busca de satisfazer a irracionalidade do plano social.

Mas talvez o exemplo canônico da tendência dramatúrgica que aqui busco analisar seja representado pelo seriado televisivo *Lost* (ABC, 2004-2010), em que ocorre uma variante peculiar de desdobramento das personagens, que tendem a acumular vidas sucessivas fora da dimensão temporal linear, ou ainda vidas paralelas em universos alternativos. Se em *Mad Men* ou *Breaking bad* o ajustamento à multiplicidade de papéis é buscado pela quebra de regras e convenções sociais, em *Lost* são as próprias regras do universo físico que necessitam serem infringidas para que os personagens completamente “perdidos” possam procurar minimamente se achar. O enredo de *Lost* se passa, em sua maior parte, numa ilha do Pacífico, ilha cercada de mistérios, não registrada nas cartas náuticas e cuja localização varia ao longo do tempo, muito embora não se trate propriamente de um “objeto flutuante à deriva”, mas sim de uma autêntica formação geológica, com a característica de possuir particularidades de natureza eletromagnética que a fazem deslocar-se continuamente pelo espaço-tempo. A história se inicia com a queda nas proximidades da ilha de um avião de passageiros que realizava um voo transoceânico de Sidney para Los Angeles. Pouco mais de quarenta passageiros sobrevivem, e dentre eles um núcleo constituído por uma dezena passa a ocupar o centro da narrativa. À medida que os capítulos do seriado mostram a evolução da trama, centrada na sobrevivência na ilha à espera de um resgate, fica-se também conhecendo dados significativos acerca do passado de cada personagem do núcleo central. Quanto à hipótese de um resgate, porém, ao contrário do que seria de se esperar quanto à sua prontidão num desastre de semelhantes proporções, passam-se as semanas, que se tornam meses, e nada acontece. A explicação para o fracasso em se localizar os destroços do avião e os sobreviventes da queda estaria nas anomalias eletromagnéticas a constituir a natureza mesma da ilha. Como aliado, o grupo descobre um navegador escocês que se radicou ali, dotado da misteriosa incumbência de vigiar e manter sob controle a radiação eletromagnética que emana da ilha, via permanente ativação de um antigo sistema computadorizado projetado especialmente para essa finalidade. Por outro lado, existem antagonistas na ilha, constituídos por uma população pré-existente que, subvencionada por uma fundação ou empresa dotada de ambíguos princípios – nunca se estabelece com clareza se seu interesse de fundo consiste em proteger as riquezas sobrenaturais da ilha ou tentar

explorá-las comercialmente –, busca através de contínuas pesquisas genéticas de ponta descobrir a cura para um mal que impede o povoamento sistemático do local: o fato de que toda criança ali nascida não sobrevive. Em nome de tais experiências, alguns dos sobreviventes chegam a serem sequestrados de seu acampamento para serem submetidos a testes genéticos. A impossibilidade de sobrevivência aos nascidos na ilha constituiu um dos pontos de apoio de toda uma série de especulações da parte dos fãs do seriado, através dos incontáveis sites oficiais e extraoficiais mantidos na internet, acerca do fato dessa ilha “existir de fato” no plano diegético, ou constituir ao contrário uma espécie de purgatório, no qual os improváveis sobreviventes do acidente estivessem mortos e condenados à confrontação com seus atos passados.

É assim que o tema da redenção dos pecados cometidos na existência pregressa de cada um dos personagens se impõe à trama, fazendo do vaivém entre as vidas presentes e as passadas a forma narrativa central do seriado. Com isso, a ilha torna-se o pretexto para o exercício desse tema tão caro à tradição dramatúrgica norte-americana, a discussão acerca de se a vida poderia, ou não, permitir às pessoas uma segunda chance. No caso dos personagens centrais de *Lost*, a resposta é enfaticamente positiva, na medida em que na ilha cada um deles desenvolve a oportunidade de viver aquilo que em sua vida anterior fora bloqueado, fosse por seu próprio desígnio equivocado, pulsões antissociais, por um temperamento desequilibrado ou ainda por motivos alheios à sua vontade. Dessa forma, um médico deprimido pela contínua confrontação com seu pai alcoólatra, também médico e proprietário da clínica onde o filho atua, vê-se alçado à posição de líder do grupo de sobreviventes e é obrigado a conviver com o eventual fracasso trazido por algumas de suas decisões equivocadas e com a contestação de outros sobreviventes – com o que é obrigado a descer do pedestal que criara para si como infalível salvador de casos clínicos dados como perdidos. Seu principal oponente no grupo é um vigarista profissional, hábil em arrancar dinheiro de mulheres crédulas, que na ilha colocará seu sutil conhecimento da natureza humana a serviço da subsistência do grupo em situações extremamente adversas. Oscilando entre o amor aos dois, uma fugitiva da justiça, que após ter matado seu padrasto ateando fogo à casa onde ele dormia, fora capturada na Austrália e estava no voo sendo extraditada de volta para os Estados Unidos. Na ilha, ela tem a oportunidade de colocar suas habilidades de sobrevivência a qualquer custo a serviço de uma causa mais ampla. Outro personagem que disputa com o médico a liderança é um ex-balconista de loja de ferramentas, que é promovido com sua chegada à ilha a guru dotado de ideias transcendentais alternativas acerca da natureza “mágica” do local, onde também exerce suas habilidades de especialista em sobrevivência na selva e no manejo de facas. Antes de chegar ali, ele se vira reduzido a uma vida de paraplégico numa cadeira de rodas, após um confronto físico com seu pai, que terminara por atirá-lo pela janela do quinto andar de um edifício. A origem da discussão consistira no fato de que, após ter sido procurado pelo pai a quem não conhecia – e que se tornara um homem rico –, o balconista concordara em doar-lhe um rim para livrá-lo da hemodiálise, para em seguida ser novamente abandonado pelo pai sem maiores explicações. A ilha, porém, com seu poder inexplicável, o cura tanto de seu mal moral quanto das sequelas físicas de

sua confrontação “edípica”. Outros personagens vivenciam igualmente uma completa renovação em suas vidas. Uma garota australiana grávida, que viajava a Los Angeles com o intuito de entregar seu futuro bebê para uma adoção pré-arranjada, termina por dar à luz na ilha a um garoto especialmente bem-dotado, pela capacidade de sobrevivência singular naquele ambiente hostil aos neonatos. Um mexicano-americano, deprimido por um conjunto de atributos que o colocavam à margem de uma vivência social gratificante – extremamente obeso, tímido, desajeitado com as mulheres – passara a viver numa condição bastante ambígua após enriquecer graças a um bilhete de loteria, fortuna que trouxera consigo um conjunto de tragédias pessoais à sua volta, fazendo-o se sentir amaldiçoado. É na ilha que ele recupera sua dignidade pessoal, ao conseguir pouco a pouco impor-se ao grupo com sua ponderação durante as crises, seu senso de amizade e suas surpreendentes habilidades de mecânico. Em meio a isso tudo, um mafioso coreano cansado da obediência cega ao sogro e patrão, que fugia buscando vida nova na América, consegue na ilha recuperar o amor e a fidelidade da esposa, após ela tê-lo traído com o professor de inglês dela (língua que secretamente aprendia). Completando o núcleo central, de modo a não economizar no peso das desgraças e na grandeza das correlatas possibilidades de redenção, um ex-soldado iraquiano, torturador profissional no exército de Sadam Hussein, que pôe igualmente a serviço da sobrevivência grupal seu vasto arsenal de táticas militares e de técnicas de obter informações através da coação dos adversários. Tal grupo, de natureza heterogênea e transnacional, representa de certa forma uma atualização para tempos globalizados daquele outro grupo análogo, de caráter fundacional, composto tanto por cidadãos respeitáveis quanto por fugitivos da lei e outros tipos de marginais, que encontramos viajando pelo oeste selvagem a bordo da diligência em *No tempo das diligências* (1939), o western clássico de John Ford. Um pouco à maneira deste, Carlton Cuse, Damon Lindelof e J. J. Abrams, os criadores de *Lost*, trabalharam a partir do pressuposto de senso comum de que “é necessário um pouco de tudo para se construir um mundo”. Se no filme de Ford o tema era a construção de uma nação, agora temos a constituição de um conjunto transnacional. A diferença fundamental consiste em que os viajantes da diligência buscam a continuidade de suas vidas em outro território, onde as leis lhe sejam mais amenas, já que ainda estariam por serem escritas. Já no seriado contemporâneo, os viajantes transcontinentais vão ao encontro na ilha, à sua revelia, de uma outra vida, em outro plano espaço-temporal.

Sua inserção na grande tradição épica do cinema americano, a despeito de seu tom melodramático e das lacunas deliberadamente impreenchíveis de seu enredo, faz de *Lost* uma crônica privilegiada das transmutações operadas nos modos de vida e no imaginário contemporâneos, pela representação simbólica do ingresso atual em uma era na qual as fronteiras se relativizam, tanto espacial quanto temporalmente. Isso ocorre a despeito de que tal constatação provavelmente jamais tenha passado pela cabeça dos idealizadores e produtores do seriado, já que o próprio da criação artística é o de sempre gerar mais significação do que o originalmente visado. De todo modo, a narrativa de *Lost* busca explicitamente um diálogo com o campo das ideias teóricas. É sobre isso que insiste o livro de Simone Regazzoni, professor na Universidade Católica de Milão. Em *A filosofia de Lost*,

Regazzoni sugere que essa produção possa ser caracterizada como um “drama filosófico”, e avalia que a história não constitua um simples quebra-cabeça. Ele parte da ideia de que essa “ilha-personagem”, animada por uma vida profunda e capaz de se deslocar no espaço e no tempo, remeteria à oposição, cara a Gilles Deleuze, entre as ilhas oceânicas e as ilhas continentais, já que as primeiras permitem aos indivíduos uma separação do mundo e um recomeço. Pois, “sem ter ainda morrido, os sobreviventes já estão apagados do mundo dos vivos. Portanto, em certo sentido, eles sobreviveram à própria morte” (Regazzoni, 2009: 42). Estruturalmente tal separação remete à própria relação sujeito/objeto. Como ocorre com Hurley (o personagem mexicano-americano), num determinado momento sua dúvida acerca do status dos sobreviventes se radicaliza, começando a destruir todas as suas certezas objetivas acerca do que estão vivenciando, pondo em questão a existência dos companheiros, do próprio corpo e da própria ilha. Motivo pelo qual Regazzoni propõe que o debate entre Hurley e Dave Hume (o navegador, que porta um dos nomes de personagens que homenageiam o ceticismo filosófico, junto com o do caixeiro-guru John Locke) acerca da impossibilidade de se demonstrar filosoficamente a existência do mundo exterior seja lido à luz da dúvida metódica de Descartes (Regazzoni, 2009: 54). De forma que as citações na diegese,² diretas ou indiretas, dessa trinca de filósofos emblemática da constituição do pensamento moderno – Hume, Locke e Descartes – coloca *Lost* inequivocamente em meio à discussão contemporânea sobre o estatuto do sujeito.

Nesse sentido, a radicalização no que toca ao desdobramento gerado na vida das personagens na sexta e última temporada da série constitui exemplar retrato artístico do sujeito contemporâneo em seu acelerado processo de dispersão. Nessa etapa, as vidas dos personagens centrais se bifurcam, de modo a ocorrerem versões simultâneas e alternativas delas na ilha e em Los Angeles. Na origem desse destino, encontra-se a tentativa de consertar todas as errâncias introduzidas na história desde a queda do avião: a hipótese de trabalho, trazida à ilha por um físico de Oxford, consiste em se explodir um artefato nuclear no seu principal vórtice de energia eletromagnética, de modo a fazer retroagirem todas as distorções por ele provocadas, inclusive aquela responsável pela própria queda do avião. Ocorre que, convenientemente, uma bomba nuclear encontra-se guardada na ilha, desde que nos anos 50 uma missão do exército americano havia tido um plano semelhante de colocar fim a tais anomalias, plano esse que entretanto não fora levado a cabo. Mas o resultado da explosão não ocorre como o esperado, gerando duas realidades paralelas: se o avião finalmente chega ao seu destino, meses depois da sua partida, no tempo relativístico da ilha, nesta a vida daqueles que aí estavam continua também a se desenrolar – agora eles encontram-se divididos entre duas personalidades, uma ideal, em Los Angeles, onde tudo parece dar certo, mas nada se revela subjetivamente satisfatório, outra realista, na ilha, onde continuam a lutar por sua sobrevivência contra a Fumaça Negra, uma criatura de pesadelo que habita essa ilha encantada, e aí tenta continuamente impor suas regras.

2_ Diegese: o conteúdo relativo à história representada na tela. Donde: “é diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme representa, tudo o que essa ficção implicaria se fosse verdadeira.” (Aumont; Marie, 2006: 77).

Através do exame dos seriados que aqui menciono, creio poder-se constatar que a dramaturgia audiovisual contemporânea vem se esmerando em tematizar metaforicamente a peculiar divisão de papéis a que se submete – como se já estivesse a ponto de tornar-se sua segunda natureza – o sujeito contemporâneo. Tais procedimentos empregados de forma recorrente na construção de personagens repercutem a crescente tendência social a tomar como natural ou inevitável a bipartição da atividade das pessoas entre papéis diferentes e muitas vezes inconciliáveis. Tendência que pode ser interpretada como um resultado possível da compressão existencialmente experimentada na vivência do espaço e do tempo, característica da modernidade. Esse processo reveste-se de consequências tanto socialmente detectáveis, em termos da própria organização econômica da sociedade, quanto de um custo pessoal perceptível na observação clínica das formas reativas de articulação da experiência de si próprio e das formas de adoecimento mental correlatas

Utilizando a chave de leitura antropológica proposta por David Harvey acerca do que denomina a “condição pós-moderna”, poderíamos caracterizar a ilha de *Lost* como um espaço mitologicamente constituído em reação à forma extremada da modernidade cujas características atualmente experimentamos:

a modernização envolve a disrupção perpétua dos ritmos espaciais e temporais, e o modernismo tem como uma de suas missões a produção de novos sentidos para o espaço e o tempo num mundo de efemeridade e fragmentação (Harvey, 2009: 199).

O impacto que tal condição social promove sobre a subjetividade vem daquilo que se pode caracterizar no cotidiano como a transformação moderna do tempo em espaço, já que o espaço é dominável e administrável, ao contrário do caráter subjetivo originário do tempo. Tal transformação opera-se no quadro daquilo que Henri Lefebvre caracterizou como “a produção do espaço”, nas dimensões do vivido, do percebido e do imaginado (Harvey, 2009: 201). *Lost* funciona no interior de sua diegese como fusão num plano do fantástico entre essas três categorias citadas, transitando entre vivências, percepções e produtos da imaginação de seus personagens, sem clara distinção quanto ao estatuto de cada uma delas.

É como se ocorresse um estado geral de desdobramento esquizofrênico das personalidades em meio a um abrangente quadro maniaco-depressivo dos indivíduos atuais. O psicanalista Charles Melman flagra essa condição que caracteriza como “um estranho retorno ao que era a situação pré-cartesiana”, o que teria como decorrência clínica que “saímos da paranoia para entrar na esquizofrenia” (Melman, 2003: 124). Verifica-se uma falência da história libidinal do sujeito contemporâneo encetando a criação de novos Eus ficcionais, como sintoma da necessidade de desdobramento do indivíduo para ser mais produtivo: donde a procriação virtual de personalidades e modos de atuação, no lugar do exercício saudável da libido. Uma leitura dessa “condição pós-moderna” pela via da

prática psicanalítica leva os terapeutas a registrarem as decorrências na vida cotidiana das demandas invasivas de uma sociedade crescentemente performática, aquela onde as pessoas se *desdobram* para dar conta das demandas externas e internas ligadas tanto à produtividade material quanto à fruição do gozo incessante. Uma reação cabível a isso consiste em possibilitar ao sujeito a invenção de novas ferramentas simbólicas para que possa forjar outras modalidades de subjetivação.

A arte de nossa época reflete essa criação de um espaço socialmente abstrato, temporalizado, que é simultaneamente homogêneo e fragmentário. Fredric Jameson avalia que tais características remetem a um novo tipo de crise:

Considero tais peculiaridades do pós-modernismo sintomas e expressões de um novo dilema historicamente original, que envolve nossa inserção como sujeitos individuais em um conjunto multidimensional de realidades radicalmente descontínuas, cujas molduras vão desde os espaços sobreviventes da vida privada burguesa até o descentramento inimaginável do próprio capital global (Jameson, 1997: 408).

Embaralhando sincronia e diacronia (estruturas de rito e de jogo, em termos antropológicos), a narrativa de *Lost* ingressa naquele terreno no qual, conforme especula Giorgio Agamben, talvez situe-se a esfera da arte em nossa sociedade, a de recolher os “resíduos embaraçantes” capazes de revelar aos praticantes de um rito que a transformação da sincronia em diacronia não se completou “verdadeiramente” (Agamben, 2008: 98). Assim essa história – em que personagens mortos voltam a caminhar com desenvoltura pela ilha misteriosa, ou mesmo por espaços urbanos públicos e privados – opera estruturalmente como vasta cerimônia fúnebre, na qual os duplos esquizóides insepultos da sociedade contemporânea passam por um jogo ritual que possa buscar eliminá-los em definitivo. O decurso dessa história envolve assim a tensão constante entre mortes, eventuais renascimentos e a vivência em espaço-tempos alternativos e universos não-congruentes, escancarando, num contexto mítico, a dimensão do desafio que nossa sociedade tem para buscar fazer coexistirem os fragmentários lugares simbólicos dos sujeitos que a compõem. A vivência subjetiva do tempo transformado em espaço não é suportável sem o jogo de caráter mítico, pelo qual se tenta redesenhar o espaço do sujeito.

A dificuldade encontrada pelos sujeitos em nossa época não é mais somente a de se saber onde se encontra o espírito de cada um, mas também onde se encontra o próprio corpo, continuamente submetido às torturas da produtividade. A psicanalista Joyce McDougall observa, ao tratar das questões referentes à somatização dos problemas psicológicos, que certos pacientes preservam inconscientemente a capacidade de adoecer, como saída deixada para os períodos de crise, de modo a que a experiência dos limites corporais opere como garantia de se encontrar um mínimo de existência separada com relação aos objetos mentais perturbadores. Tal como ocorre, por exemplo, quando

um paciente, não tendo mentalmente acesso às representações de palavras capazes de exprimir sentimentos ambivalentes, é seu corpo que os reconhece manifestando-os no adocimento. Esse fenômeno teria uma função defensiva, levando a pessoa de volta “a um estágio de desenvolvimento no qual a distinção entre sujeito e objeto não é ainda estável e pode despertar angústia” (McDougall, 2000: 26). De forma que certas experiências carregadas de afeto acabam ficando registradas fora do psiquismo, isto é, encontrando uma forma materializada, e não simbólica, de expressão. A forclusão de uma ideia insuportável para a vida psíquica ocorre sobre sua representação como palavra, e esses pensamentos sobre os quais o afeto já não pode ser projetado geram um sentimento de vazio, de que a vida perdeu seu sentido. Poderíamos dizer que, num caso assim, que de certa forma ilustra certos aspectos sociais do mal-estar contemporâneo, o sujeito atacado de tal incapacidade de simbolização sente-se como que fora da história, destituído de um sentimento referente ao mito diacronicamente instituído, para retomar os termos em que Agamben antropologicamente coloca a questão. O modo pelo qual o enredo de *Lost* cria vivências alternativas que, mais do que versões diferentes de um mesmo personagem, constituem de fato encarnações sucessivas ou paralelas de cada um deles, preparando para cada um na ilha ou em diferentes ambientes urbanos (segundo a etapa de desenvolvimento do enredo) uma alternativa de si tão radicalmente diversa, faz com que esse conjunto pareça convergir para aquilo que McDougall, examinando os “teatros do corpo” que operam nos processos de somatização, trata como experiências carregadas de afeto que só conseguem encontrar expressão fora do psiquismo.

O “roteiro dramático” que segue então a matriz do psicossoma deriva do processo pelo qual se dá, no bebê lactente, a própria aquisição da identidade subjetiva. Na medida em que a vida psíquica se estrutura a partir da fantasia da existência de uma unidade indivisível entre mãe e filho, que compartilhariam um mesmo corpo e um único psiquismo, pode-se propor uma leitura da relação dos personagens de *Lost* com a ilha como expressão do desejo arcaico de reencontrar aquele paraíso fusional perdido, em constante conflito com a importante necessidade de separação da mãe para aceder plenamente à subjetividade. Mas tal processo de autonomização, para ser bem sucedido, depende em grande parte de que a própria mãe revele-se capaz de relacionar-se saudavelmente com o campo simbólico. Isso remete “à maneira pela qual a vida mental se constitui em seus primórdios, num universo pré-simbólico, onde a mãe, essencialmente, é quem assume a função de aparelho de pensar para seu filho” (McDougall, 2000: 41). Pois o que ocorre de modo subjacente no universo de *Lost*, e o insere numa espécie de campo “pré-simbólico”, é a onipresença da falta de caráter e de compromisso ético por parte de todos aqueles que desejam se apossar das extraordinárias propriedades de que a ilha é dotada. Num retrato bastante cruel, mas nem por isso menos exato, dos processos de acumulação primitiva que subjazem no avanço capitalista, o que vemos ocorrendo na ilha e em função dela constitui um microcosmo que remete à expansão global da formação econômica pós-industrial até os mais remotos rincões do planeta. É por conta dessa falta de qualquer sólido terreno de compromisso, num ambiente moral onde a ambivalência e a traição imperam, que a ilha, com suas dádivas, seus segredos e suas ameaças, constitui um vasto

equivalente metafórico da imagem de duplicidade projetada sobre a mãe pelo bebê que tenta, através da fantasia, impedir que se rompa sua identificação primária com ela: “a imagem da mãe aí também é dupla: a de uma figura onipotente e onipresente e a de uma mulher frágil e facilmente destrutível” (McDougall, 2000: 51). Pois a ilha de *Lost*, que por vezes cura e protege, mas por vezes mata seus filhos adotivos, parece efetivamente assumir por eles a função de pensar. Ao ponto em que o personagem neo-guru John Locke reivindique estar agindo com relação ao grupo em função daquilo que a ilha deseja deles. O desejo de integração perfeita no corpo da ilha atinge seu paroxismo no seriado quando, após inúmeras e mortais peripécias para conseguirem escapar da ilha e retornar à vida civilizada, seis personagens tomam a decisão aparentemente irracional de que precisam retornar à ilha para protegê-la. Incapazes de reconstruírem suas vidas na civilização, obcecados com o retorno à movimentação frenética e destituída de alvos claros, característica de sua passagem pela ilha, eles parecem atingidos pelas fixações de ordem sensório-motora à qual McDougall alude, que tornam impossível a organização de um ego clássico: “Estas, ao instituírem verossimilmente um sentimento especial, atípico, do próprio corpo, vão perturbar a organização habitual das sucessivas representações do espaço e do tempo” (McDougall, 2000: 51).

Os personagens de *Lost* agem como se nossa civilização houvesse se tornado inviável, restando apenas como saída para a reorganização espaço-temporal o retorno àquela ilha primeva: “No mundo psíquico interior, o cotidiano do afeto ocupa algumas vezes o lugar da Atlântida” (McDougall, 2000: 117). Na impossibilidade de autênticos projetos pessoais, na incapacidade de sonhar e fantasiar positivamente que constitui o opressivo cotidiano de uma sociedade em que o tempo subjetivo é administrado como “quantidade de espaço a percorrer”, aquela ilha permanentemente ameaçada de desaparecimento passa a traduzir toda a vivência das personagens como “somatização” da economia afetiva. Situada nessa espécie de Atlântida reemergida, a série também não se propõe a explicar o que poderiam ter feito ali os seres de alguma pregressa civilização, que erigiram a escultura a uma divindade com quatro dedos nos pés. O que importa é que a ilha constitui o paradeiro daquilo que em nenhum outro espaço-tempo encontra seu lugar.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. (2008). *Infância e história*. Belo Horizonte: Edit. UFMG.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. (2006). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus.

HARVEY, David. (2009). *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola.

JAMESON, Fredric. (1997). *Pós-modernismo*. São Paulo: Ática.

MCDUGALL, Joyce. (2000). *Teatros do corpo – o psicossoma em psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.

MELMAN, Charles. (2003). *O homem sem gravidade*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

REGAZZONI, Simone. (2009). *A filosofia de Lost*. Rio de Janeiro: Bestseller.

L for *Lost*

Glauco Madeira de Toledo

Comentário sobre a proposta da série e sua relação com a realidade (ou a sensação de realidade)

Lost (ABC, 2004-2010), criado por J. J. Abrams, Jeffrey Lieber e Damon Lindelof, não se pretende realista, mas verossímil. Então o espectador deve ser levado a crer que, naquela ilha, certas coisas são possíveis. Cria-se um enredo com tramas de suspense, mistério, ficção científica e sobrenatural. Para atingir a verossimilhança, é necessário que os argumentos e pontos de virada sejam coesos.

Os espectadores de *Lost* criam fóruns, blogs e comunidades em sites de relacionamentos para discutir ponto a ponto os episódios e seus acréscimos às tramas, buscando comprovar através de seu minucioso estudo e da confiança na coesão da obra que todas as informações disponíveis ajudarão a desvendar o futuro da narrativa.

Dentro da realidade contemporânea em que tudo que se discute na web pode ser feito em tempo real e internacionalmente, todos os espectadores da série que a analisam e debatem acrescentam informações a uma rede de usuários de proporções mundiais, exponencializando a capacidade individual de esmiuçar os detalhes dos roteiros preparados por uma equipe de roteiristas que tem não mais que duas dúzias de profissionais¹, dos quais vários participaram apenas de alguns episódios. Assim, torna-se complexo produzir uma série longa² com a proposta de que seja misteriosa e transite entre a ciência

1_ Segundo o site IMDB, são creditados 23 profissionais: J.J. Abrams (114 episódios), Jeffrey Lieber (114 episódios), Damon Lindelof (114 episódios), Carlton Cuse (32 episódios), Adam Horowitz (21 episódios), Edward Kitsis (21 episódios), Elizabeth Sarnoff (19 episódios), Drew Goddard (9 episódios), Javier Grillo-Marxuach (7 episódios), Brian K. Vaughan (7 episódios), Leonard Dick (6 episódios), Christina M. Kim (6 episódios), Paul Zbyszewski (6 episódios), Melinda Hsu (5 episódios), David Fury (4 episódios), Steven Maeda (4 episódios), Jeff Pinkner (4 episódios), Graham Roland (4 episódios), Gregory Nations (3 episódios), Jim Galasso (3 episódios), Jennifer Johnson (2 episódios), Craig Wright (2 episódios), Kyle Pennington (2 episódios).

2_ Seis temporadas (2004-2010), contando com: 24 episódios na primeira temporada; 23 na segunda; 22 na terceira; 13 na quarta; 16 na quinta; e 16 na sexta temporada, num total de 114 episódios, sendo que alguns deles tiveram seu tempo prolongado, mas são contados como um único episódio.

e o sobrenatural sem deixar falhas que possam ser utilizadas como contra-argumentos por uma legião multinacional e multidisciplinar de investigadores. É nesse contexto que são gerados os conteúdos audiovisuais estudados neste texto. Qualquer fio solto pelos roteiristas pode e será puxado na tentativa de desenovelar a trama. Também todo material que puder ser produzido no intuito de ajudar a ampliar o universo diegético, será produzido, sejam quais forem os suportes e o estilo. Assim, o número de fios aumenta, em conjunto com o risco de apontar para uma falha de roteiro, mas cresce a chance de o espectador que começa uma investigação querer manter-se nela.

O universo diegético de Lost

A sinopse da série é a seguinte: após um desastre de avião, alguns sobreviventes precisam manter-se vivos à espera de um resgate em uma ilha que, a princípio, parece deserta. As relações que vão se formando entre os personagens são entremeadas por cenas do passado dos mesmos, o que enriquece as informações a respeito de seu comportamento, do caráter, de suas histórias. Mas os sobreviventes descobrem que não estão sozinhos na ilha, e que o que quer que seja que está ali junto com eles vai ameaçá-los.

Essa descrição se aplica adequadamente à primeira temporada, de 2004. Diversas reviravoltas narrativas acabam criando um universo mais amplo, externo à ilha e, muitas vezes, desconhecido dos protagonistas. Nesse universo diegético expandido coexistem diversas tramas conspiratórias que poderão ou não afetar as vidas e a possibilidade de escape dos sobreviventes.

Em dado momento da quarta temporada, seis dos naufragos são resgatados e levados de volta aos EUA, destino previsto do voo 815. No contato destes com o mundo exterior descobre-se que o avião que caiu na ilha e cuja fuselagem os sobreviventes utilizaram como abrigo foi declarado por uma equipe de busca como encontrado, no fundo de uma fossa submarina, com todos os passageiros mortos.

Os seis resgatados são, então, instruídos a não desmentir a versão oficial dos fatos e a assumirem que escaparam de uma queda no mar, e não na ilha, após o que todos os outros naufragos teriam morrido.

Entre as tramas conspiratórias e os diversos grupos com interesses na ilha e sua localização misteriosa e de difícil acesso, descobre-se a existência de uma organização chamada Iniciativa DHARMA, que esteve de posse da ilha durante décadas (e deixou diversas instalações ainda ativas nela, das quais os protagonistas fizeram uso), mas que hoje não consegue determinar sua localização correta e retornar aos estudos de energias

eletromagnéticas interrompidos desde então e que alegadamente poderiam impedir o fim do mundo. A mentira a respeito do local da queda do avião encobriria o fato de que ainda havia gente na ilha e protegeria os que nela ficaram de grupos que porventura houvessem desistido da busca por considerá-la infrutífera.

Transmídia

Segundo Henry Jenkins (2007: s/p):

Narrativa transmidiática representa um processo em que elementos integrais da ficção são dispersos sistematicamente através de múltiplos canais de distribuição, com o propósito de criar uma experiência de entretenimento unificada e coordenada. Idealmente, cada mídia faz sua própria contribuição para o desvelamento da história.³

Os realizadores de *Lost* produziram, além das seis temporadas da série televisiva, uma quantidade de material externo à série que pode ser considerado material promocional⁴, mas com apelo narrativo complementar ao do material televisivo original. Esse material é o que situa *Lost* como uma obra transmidiática.

Produções seriadas geralmente permitem que se obtenha um contato prolongado com o universo ficcional através do fornecimento de material inédito, o que prolonga o prazer da audiência. É comum que um seriado tenha como premissa a “possibilidade de acompanhar um mesmo personagem em aventuras estruturalmente repetitivas (...) [para] remeter o espectador a apreciar as variações possíveis de uma mesma fórmula” (Capuzzo, 1990: 20). No caso de *Lost* e outras séries e seriados transmidiáticos, há a adaptação dos conceitos apontados por Capuzzo a mais variações do universo da diegese, não apenas de um personagem ou grupo.⁵

3_ “Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story.” Tradução do autor.

4_ Comerciais televisivos, ações de marketing/comunicação, recapitulações, romances e jogos de computador produzidos a pedido dos produtores. Excluem-se aqui os licenciamentos para outros grupos comerciais de quebra-cabeças, action figures (bonecos articulados).

5_ Entende-se aqui por diegese a realidade interna da obra ficcional, que se diferencia do “mundo real”.

A estrutura narrativa de *Lost* usa várias sequências de acontecimentos encadeadas em arcos, o que demanda que o espectador assista a todos os episódios (ou o mais próximo possível disso) para compreender adequadamente as tramas de suspense; a expansão transmidiática pede atenção também para o material produzido fora do corpo do carro-chefe (no caso da série televisiva, o material produzido para outros suportes que não a televisão, ou mesmo um produto televisivo não episódico, como é o caso dos curtas analisados a seguir).

Os extras em questão

Neste texto, pretende-se analisar dois curtas-metragens. Ambos foram produzidos com o intuito de se parecerem com documentários investigativos para a televisão, com pontos de vista e construções diferentes. Ambos podem ser considerados peças transmidiáticas que fazem contribuições ao carro-chefe, apresentando em outros suportes pontos de vista complementares ao da série.

O primeiro foi distribuído diretamente em DVD, como um dos materiais extras oferecidos na quarta temporada. “Os seis da oceanic - Uma conspiração de mentiras” é, na definição encontrada no site *Lostpédia*,⁶

um documentário-fictício, criado pelos produtores de *Lost* e introduzido nos bônus dos DVDs da 4ª Temporada, para os fãs terem o ponto de vista do “Universo *Lost*”, de modo que o documentário **contrarie** [grifo meu] a história narrada pelos seis sobreviventes. Além das imagens que já conhecemos sobre o “resgate” do sexteto na ilha de Sumba, vemos entrevistas reais [de] testemunhas e especialistas que “acreditam” que o grupo esteja envolvido numa das maiores conspirações dos últimos tempos.

O segundo vídeo é uma imitação apurada do estilo fantasioso dos documentários sobre os mitos do pé-grande, lobisomens, monstro do lago Ness e outros semelhantes, que contam com muitos depoimentos e imagens de cobertura para uma narração autorizada que, em teoria, não afirma, apenas questiona. Para a enciclopédia digital *Lostpedia* americana⁷, “Mistérios do universo” era, supostamente,

6_ Uma enciclopédia aberta sobre *Lost*. Disponível em: <http://pt.lostpedia.wikia.com/wiki/Os_Seis_da_Oceanic_-_Uma_Conspiração_de_Mentiras>. Na página é possível acessar o vídeo, com áudio original e legendas em português. Embora o conteúdo esteja disponibilizado na íntegra, o arquivo foi dividido em três partes. É possível assisti-lo em DVD no disco 06 da quarta temporada de *Lost*.

7_ Enciclopédia aberta sobre *Lost*, versão original norte-americana, disponível em: <<http://lostpedia.wikia.com>>.

uma série de televisão de curta duração de 1982, que foi ao ar na rede ABC. Na realidade, a marca e seus episódios foram criados pela ABC e pela equipe de *Lost* em 2009 como uma promoção para a temporada final do programa.⁸

“Mistérios do universo: a iniciativa DHARMA”⁹ é, então, um episódio da suposta série de 1982. A série de documentários nunca existiu, mas o episódio em questão imita o estilo que os programas similares da época usavam, sua estética, sua narrativa. Mesmo a logomarca da emissora ABC, mostrada durante a exibição do episódio tanto na web quanto na televisão e no DVD, é a logomarca utilizada pelo canal durante o período de 1982-1983.

Os Seis da Oceanic - Uma Conspiração de Mentiras

O filme se estrutura como um documentário investigativo dentro da diegese da série.

A mídia no universo diegético de *Lost* divulgou o encontro dos seis sobreviventes que foram tirados da ilha, chamados a partir daí de “Os Seis da Oceanic” (*Oceanic six*, no original) quase três meses depois da queda do avião, o que causou estranhamento por parte de vários repórteres presentes já na coletiva de imprensa, como pode ser verificado no décimo segundo episódio da 4ª temporada, “There’s no place like home: parte 1”¹⁰, já que estes se apresentavam saudáveis, bem nutridos (o personagem Hurley é, de fato, obeso, mesmo depois do resgate) e com um bebê que é apresentado como filho de Kate (que não estava grávida), com cinco semanas de vida, mas é filho de Claire (que não foi resgatada da ilha) e tem aproximadamente dois meses.

A partir destas informações dadas na coletiva e outras correlatas, o investigativo tenta desmentir a versão oficial dos fatos, confrontando o material de arquivo das imagens de desembarque dos sobreviventes, da coletiva, do embarque no voo 815 na Austrália e outras imagens, todas originárias da série, com simulações de computador, entrevistas

8_ No original: “a short-lived 1982 television series that aired on the ABC network. In actuality, the brand and its episodes have been created by ABC and the *Lost* team in 2009 as a promotion for the final season of the show.” Tradução do autor.

9_ Este vídeo foi distribuído na web dividido em seis partes (as duas últimas lançadas juntas e como se a sexta fosse uma atualização do episódio de 1982 para os dias de hoje), disponíveis em inglês, sem legenda, em: <http://lostopedia.wikia.com/wiki/Mysteries_Of_The_Universe#External_links> ou no site youtube, com áudio original, mas legendado em português, em três partes: <http://www.youtube.com/view_play_list?p=798317D0E645133E&search_query=mysteries+of+the+universe+legendado>. O vídeo inteiro, com 26 minutos e 15 segundos, está disponível no disco 5 da quinta temporada de *Lost*.

10_ Esta sequência específica está disponível legendada em português no site youtube: <<http://www.youtube.com/watch?v=-mgG9QF-r84>>.

com especialistas e depoimentos de testemunhas, que contrariam a versão sabidamente mentirosa apresentada pelos personagens, que sustenta que eles teriam caído no mar.

Ainda que a versão dos fatos fosse aquela já conhecida pelos espectadores da série, de que eles caíram em uma ilha, que encontraram comida e abrigo, que tinham como se barbear e cortar os cabelos, um documentário dessa natureza também poderia ser feito, mas iria contra o conceito de suspensão da descrença:

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 que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras (Eco, 1999: 81).

Assim, sem romper a suspensão, mas deixando claro que a mídia e o mundo lá fora não se deixaram enganar pelo embuste armado pelos personagens, o que se tem é um reforço para a suspensão, ou ainda, como diz Janet Murray,

quando entramos em um mundo ficcional, nós não meramente "suspendemos" uma faculdade crítica, mas também exercemos uma faculdade criativa. Nós não suspendemos a descrença tanto quanto nós criamos ativamente a crença. Por causa do nosso desejo de experimentar a imersão, focamos nossa atenção no mundo que nos envolve e usamos nossa inteligência para reforçar ao invés de questionar a realidade da experiência. (Murray, 2000: 110)¹¹

Assim, não apenas se suspende a descrença, mas cria-se a própria crença. A estética documental adotada pelo curta leva a raciocinar que há outras pessoas questionando as tramas, mas que tais pessoas sabem menos que o público, que, por saber mais, teria como explicar e justificar os pontos ressaltados no falso documentário, raciocinando a favor da série.

Mistérios do universo: a iniciativa DHARMA

Neste segundo filme, o que se vê é uma respeitosa imitação de um formato sensacionalista de documentário investigativo, o de investigação do sobrenatural. Já de início se vê que o

11_ No original: "when we enter a fictional world, we do not merely "suspend" a critical faculty; we also exercise a creative faculty. We do not suspend disbelief so much as we actively create belief. Because of our desire to experience immersion, we focus our attention on the enveloping world and we use our intelligence to reinforce rather than to question the reality of the experience." Tradução do autor.

tom é fantasioso, pela abertura que indica quais os temas abordados por aquela suposta série investigativa – “formas de vida alienígenas”, “atividades paranormais”, “monstros”, “culturas ancestrais”, “conspiração”, “cultos” - e que conclui com o tema do presente episódio, “*The DHARMA Initiative*”.

As imagens utilizadas para cobrir a narração acusativa e reveladora são arbitrárias e simbólicas, podendo ser ligadas a praticamente qualquer tema. Multidões, casas, mapas, ilustrações, diagramas são utilizados de forma a construir uma linha de raciocínio que permita qualquer narração, havendo ou não evidência concreta e imagética, o que quase não há.

Bill Nichols diz que “todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista” (Nichols, 2005: 50). Em dado momento do filme em questão, o narrador parece concordar com essa posição, quando diz com sua voz marcante que “quando conjecturas, meias-verdades e mitos são reunidos, deixam de ser ficção científica e tornam-se fatos científicos”. A tônica do documentário, então, é essa: construir seu ponto de vista a partir do mito e da confabulação.

Sabendo que a obra foi feita pelos realizadores da série, é interessante destacar que não haja quase traço de material decisivo, nenhuma prova irrefutável da existência da organização, uma vez que seria simples produzir esse material. A dúvida é, exatamente, o que torna o curta verossímil. A hipótese de relação entre a Iniciativa DHARMA e a Área 51, em Nevada, onde muito já se teorizou e especulou a respeito de atividades alienígenas, gera entre os espectadores de *Lost* uma reação de humor, uma vez que dá a entender uma possibilidade jamais discutida na série e que é, portanto, automaticamente descartada, mas não sem sugerir que os realizadores (diegéticos) do documentário estão perdidos e sem saber realmente o que dizer da organização. Isso, sim, tem muito a ver com o clima da série e seu universo diegético, já que efetivamente sabe-se pouco sobre a DHARMA.

Quando efetivamente há entrevistas, elas são realizadas com pessoas que falam de alguém que desapareceu, o que nunca é decisivo. Mas para o espectador atento de *Lost* aqueles nomes de desaparecidos têm relação com a diegese, pois os personagens mencionados podem ser vistos trabalhando para a Iniciativa DHARMA na ilha, durante o período da história que se passa na década de 1970.

As descrições mais precisas em termos investigativos, quando ocorrem, não se sustentam sozinhas. Há várias indicações sobre compras de mantimentos, munição, material eletrônico, camisas de força e outras coisas aparentemente desconexas que não são satisfatoriamente identificadas na investigação promovida pelo programa, mas que fornecem dados ao espectador de *Lost*, que tem em mente que na ilha havia diversos itens daqueles tipos, formando conjuntos aparentemente surreais, mas que fazem sentido quando se obtém o resto das variáveis. Dessa forma, é perfeitamente compreensível que o programa não saiba bem o que dizer daquilo, ou que acusações fazer. Entretanto,

depois de assistir ao episódio de ‘Mistérios do universo’, o público passará a saber o que pensar a respeito da Iniciativa DHARMA.

Referencial teórico de linguagem ficção/não ficção

Como *Lost* pretende-se verossímil, precisa manter-se coeso: “a impressão de realidade baseia-se também na coerência do universo diegético construído pela ficção. Fortemente embasado pelo sistema do verossímil, (...) o universo diegético adquire a consistência de um mundo possível” (Aumont et al., 2006: 150). Todos os elementos de seu universo transmidiático devem, portanto, corroborar uma história, embora não necessariamente a mesma versão: “previsível demais e manifestamente organizado demais, só apareceria como uma ficção, um artifício sem profundidade” (ibidem: 151).

Noël Carroll (2005) diz que há vários autores que defendem que não existe não ficção. A discussão ficção/não ficção penderia para o lado da ficção, ao se dizer que toda representação documental é uma re-presentação e que, como tal, não é realidade. Aqui, não se pretende prolongar ou mesmo desenvolver esta questão, mas mostrar que diversas obras ficcionais se utilizaram de um visual ou de uma estética de não ficção para tornar suas tramas mais críveis.

Orson Welles, em *F for fake* (1973), cria uma atmosfera através da qual leva à reflexão sobre a verdade e a farsa, contando metalinguisticamente a história de um falsificador de quadros desmascarado por um escritor famoso por ter escrito uma autobiografia falsa de Howard Hughes. Durante o filme, Welles diz que durante uma hora só irá dizer a verdade. Finda a história, uma hora e dezessete minutos depois, acrescenta que, nos últimos dezessete minutos, mentiu sobre tudo. Verdade ou não, a partir de certo ponto, tudo parece real, todas as informações soam como verídicas e o documentário-ensaio aparenta ser tremendamente sincero, mesmo com Welles vestido de maneira esdrúxula, em meio à fumaça de charuto e chamando a si mesmo de charlatão. Welles ainda diz que começou sua carreira enganando, quando no rádio, em 1938, encenou *A Guerra dos mundos* adaptada da literatura. O formato escolhido foi o jornalístico, acompanhado de entrevistas com especialistas, aumentando em especial a sensação de realidade.

Mais recentemente, o filme *A bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999) apostou na propaganda boca a boca e no visual malcuidado para transmitir a impressão de que toda a captação de áudio e vídeo teria sido feita por pessoas comuns, que desapareceram e cujo material captado acabou sendo encontrado e editado para contar a história de seu desaparecimento enquanto investigavam o mito da bruxa.

Com propostas e estruturas distintas nestes três casos e nos curtas-metragens transmidiáticos de *Lost*, há a proposta de parecer real. O caminho em comum identificado foi iludir o espectador utilizando um código, fortemente identificado com a não ficcionalidade, para transmitir ficção.

Conclusão

Para Noël Carroll (2005: 76), o autor ficcional “pode apropriar-se de qualquer das técnicas textuais comumente associadas à literatura não ficcional para uma série de objetivos, entre eles o de acentuar a impressão de verossimilhança de sua ficção”. O uso dessas técnicas e estéticas, no caso do universo transmidiático de *Lost*, cerca os espectadores com indícios de realidade, confunde propositalmente o público, que muitas vezes fica realmente desorientado quando recebe informações como a de que a série “Mistérios do universo” teria existido na década de 1980, o que é mentira, e que teria naquela época sido produzido um episódio sobre a Iniciativa DHARMA. Ou quando assiste a um documentário investigativo que pretende desmentir a farsa de *Lost* ao dizer que a história que os sobreviventes contam não pode ser verdadeira e colocando em xeque a própria suspensão da descrença ao questionar pontos da narrativa.

Mas o uso calculado dos recursos que geram essa sensação de realidade, especialmente no caso de um universo diegético extenso como é o de uma série com seis temporadas, aumentado pelo conteúdo transmidiático, fornece àqueles espectadores que procuram e investigam, exatamente o que eles buscam: mais versões para estudar, na tentativa de elucidar os mistérios e tramas de suspense. A tentativa é de fazer o espectador mergulhar naquela diegese.

De certa forma, o que os documentários fazem, além de acrescentar algumas informações e pontos de vista, é confundir. É fornecer pistas falsas em meio às verdadeiras quando apresenta argumentos contrários ao que a série já tinha dado como certo, ao mesmo tempo em que dá voz às pessoas que criticam *Lost* por deixar furos aqui e ali nos seus enredos.

Guardadas as devidas proporções, próximo do efeito obtido em *F for fake*, os documentários provocam o público para que repense tudo aquilo que foi dado anteriormente como verdadeiro, o que promove a investigação (e com ela reacende o interesse pela série), mostrando à audiência que esta sempre esteve desorientada no universo de *Lost*.

Referências

AUMONT, Jacques et al. (2006). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.

CAPUZZO, Heitor. (1990). *O cinema além da imaginação*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão (org). (2005). *Teoria contemporânea do cinema*, Vol. II. São Paulo: Senac. p. 69-104.

ECO, Umberto. (1999). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.

IMDb. [Em linha]. [Consultado em 09 Jan. 2011]. Disponível na Internet: URL: <www.imdb.com>.

JENKINS, Henry. (2007). Transmedia storytelling 101. In: Confessions of an aca/fan. [Em linha]. [Consultado em 21 Fef. 2011]. Disponível na Internet: URL: <http://www.henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html>

LOSTPEDIA. [Em linha]. [Consultado em 10 Jan. 2011]. Disponível na Internet: URL: <www.lostpedia.wikia.com>.

Mistérios do Universo. In: LOSTPEDIA. [Em linha]. [Consultado em 10 Jan. 2011]. Disponível na Internet: URL: <http://lostpedia.wikia.com/wiki/Mysteries_Of_The_Universe#External_links>.

MURRAY, Janet H. (2000). Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço. [Trad. de Elissa Jhoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol.] São Paulo: Unesp.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão (org). (2005). *Teoria contemporânea do cinema*, Vol. II. São Paulo: Senac. p. 47-68.

Os Seis da Oceanic. In: LOSTPEDIA. [Em linha]. [Consultado em 10 Jan. 2011]. Disponível na Internet: URL: <http://pt.lostpedia.wikia.com/wiki/Os_Seis_da_Oceanic_-_Uma_Conspiração_de_Mentiras>.

"There is no place like home" (sequência). [Em linha]. [Consultado em 10 Jan. 2011]. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-mgG9QF-r84>>.

The west wing: o episódio piloto e a marca visual da série

Regina Lúcia Gomes Souza e Silva

A ficção televisiva americana *The west wing* (1999-2006) produzida pela *Warner Bros TV* para a rede americana NBC, conjugou sucesso de público e crítica e teve uma repercussão considerável nos meios jornalísticos e acadêmicos. Ao longo de suas sete temporadas este drama político escrito pelo prestigiado roteirista Aaron Sorkin, ganhou vários prêmios Emmy e gerou críticas, artigos e muita polêmica não somente nos Estados Unidos como em outros países. No Brasil, a ficção foi exibida pelo Warner Channel motivando críticas na *Folha de São Paulo* e até na revista de cinema *Contracampo*, elemento indicador de que as séries, enquanto produtos audiovisuais, estão se aproximando de instâncias mais consagradas da crítica. Seus elevados índices de audiência¹ fizeram-na sobreviver por um longo período, gerando uma imensa comunidade eletrônica de fãs desde a sua primeira temporada².

A crítica acolhedora à *The west wing* destacou sobretudo a qualidade do elenco e do roteiro com forte tendência à descrição do enredo e à discussão sobre as temáticas exploradas na série. Quando nos referimos à crítica, isto inclui não apenas instituições jornalísticas americanas, inglesas, francesas, brasileiras, mas também a crítica acadêmica, como a coletânea editada pela Universidade de Syracuse em 2003, *The west wing: the american presidency as television drama*, editada por Peter C. Rollins e John E. O'Connor (2003). As críticas viram a série como uma boa ficcionalização da arena política norteamericana e prendiam-se às discussões temáticas que a ficção engendrava como questões e temas recentes da política americana e mundial, descrevendo o enredo e a sua repercussão nos meios políticos³.

1_ Segundo Tous (2009, p. 140) durante a primeira temporada nos Estados Unidos (1999-2000), em momentos pontuais, a série chegou ao patamar de 17,6 milhões de espectadores.

2_ Já em 1999, Sorkin apareceu algumas vezes no fórum online Television Without Pity (TWoP) para agradecer os comentários afáveis deixados pelos telespectadores-fãs.

3_ Vale dizer que algumas exceções partiram de publicações conservadoras como Jewish Journal.com cujo colunista Naomi Pfefferman rebatizou a série de *The Left Wing*, mas a crítica dizia respeito a temática de demonização dos republicanos.

Entretanto, muito pouco se tratou sobre os aspectos formais constituintes de sua estética e de como esses aspectos harmonizavam-se com os temas políticos abordados pela ficção de TV. A proposta desta comunicação é suprir esta lacuna e lançar luz à reflexão acerca de certos elementos estéticos (narrativa, movimentos de câmera, planos, cenários, fotografia, música) visíveis já no episódio piloto *The west wing*.

O elenco foi formado por grandes nomes da dramaturgia americana como Martin Sheen (presidente Bartlet), John Spencer (Leo McGarry, seu braço direito e amigo) Bradley Whitford (Josh Lyman, assistente de estado maior e importante estrategista político), Richard Schiff (Toby Ziegler, chefe de comunicações), Rob Lowe (Sam Seaborn, redator de textos e discursos da presidência) e Allison Janney (CJ Cregg, porta-voz da Casa Branca).

A química do elenco principal é impressionante e foi fundamental para o sucesso do projeto. Convidado por Aaron Sorkin para dirigir o piloto, Thomas Schlamme, seu antigo parceiro, sabia que teria a incumbência de criar a identidade visual da série e isto passava necessariamente pela composição visual-dramática das personagens. O público precisava acreditar que aquelas pessoas trabalhavam juntas há muito tempo, se conheciam bem e tinham intimidade umas com as outras.

Nos comentários agregados ao piloto inseridos no DVD, Schlamme usa a expressão “darwinismo de autor” para salientar o *work in process* do show. Tanto Sorkin quanto Schlamme queriam um piloto que literalmente “modelasse” a série. Sorkin o encontrou num ritmo narrativo marcado pelos diálogos rápidos e pela construção de personagens fortes, creíveis e que, ao mesmo tempo, provocassem empatia com o público. Já Schlamme, a partir do roteiro de Sorkin, fixou o acerto visual junto com os atores baseado na idéia de que a performance destes deveria se adequar às ágeis tomadas de acompanhamento. De fato, este mundo modelar inicial das personagens irá permanecer durante toda a série⁴.

Sorkin adicionou muito do elemento humano na história e era necessário fazer a audiência acreditar que aqueles profissionais, antes do prestígio e dinheiro, se importavam mais com o povo do que com eles próprios. E apesar da seriedade dos temas tratados, a narrativa pretendeu enfatizar a imperfeição daqueles seres que ocupam a ala oeste da Casa Branca, sobretudo a do presidente. Todos os personagens principais são acima de tudo extremamente morais, e daí surge a força motora do roteiro de Sorkin. Já no piloto, o presidente Bartlet vive o dilema entre se compadecer com 137 refugiados políticos cubanos que chegaram às águas americanas em botes infláveis e a pressão do setor de imigração norte-americano para deportá-los.

4_ Schlamme, nos comentários extras do DVD, ainda menciona que normalmente as produções seriadas fazem o piloto e depois de dez episódios observam-se muitas mudanças na composição das personagens, o que não ocorreu em *The West Wing*.

Uma estratégia utilizada por Sorkin para apresentar o protagonista da trama, que só aparece nas cenas finais do episódio, foi fazer seus assessores receberem mensagens via *pager*⁵ informando que POTUS havia sofrido um acidente quando andava de bicicleta. Neste momento, o espectador fica sabendo que POTUS é um título atribuído ao *President of United States*. Desse modo, Sorkin além de introduzir a personagem sem que ela apareça, a coloca na posição de “ser humano comum” que guia uma bicicleta e pode sofrer um acidente doméstico.

Mas Sorkin criara um roteiro no qual o processo de encenação se passa predominantemente num ambiente de trabalho, aproximando a ficção do gênero do *Workplace drama* (O'Donnell, 2007). Por isso, uma das marcas distintivas da ficção é a conexão dos âmbitos profissional e pessoal vivida pelas personagens principais. Os assessores do humano e falível presidente democrata Josiah Bartlet não têm tempo para viver suas vidas privadas a não ser no próprio ambiente de trabalho, atitude plausível para os cargos que ocupam e que reforça o realismo da narrativa e a aproximação emocional com o público.

Elizabeth Clark (2007) observa que tal proximidade confirma a estratégia de série de mostrar um presidente tangível, ancorada pelos dramas privados dos personagens que mostram-se mais humanos para os espectadores. O próprio Sorkin (2003) numa entrevista revela que queria mostrar um presidente e sua equipe como “heróis imperfeitos da era contemporânea”.

Além disso, temos uma constante atualização do roteiro, pautado por referências à “vida real” e aos acontecimentos históricos recentes da política americana. Este realismo no roteiro traduz a habilidade especular de Sorkin de exibir incidentes políticos domésticos ou internacionais. De fato, a narrativa é tão cheia de referências à “vida real” que o site da série apresentava semanalmente uma página de *hot topics* com indicadores político-temáticos e ainda questões que os espectadores podiam enviar como informações adicionais. Sorkin atualizava constantemente o roteiro para que *The west wing* fosse quase como um espelho da vida real, evidenciando uma inequívoca politização do relato, cujo marco foi o 11 de Setembro quando o roteirista adiou o início da terceira temporada e construiu um novo episódio em poucas semanas.

O primeiro episódio já nos leva aos variados temas como da imigração e do asilo político para cubanos; a preocupação com a direita conservadora cristã e a questão da liberdade de expressão. A exploração destes temas cria um conjunto coeso na narrativa que está presente nos diálogos e nas imagens das personagens andando e conversando apressadamente pelos corredores, tornando-se uma espécie de rubrica visual da série. E

5_ Na abertura do episódio, um de seus assessores (Sam Seaborn) passa a noite com uma bela garota de programa, sem saber que ela era prostituta de luxo, quando esta inadvertidamente, atende seu *pager* e pergunta: quem é POTUS?. Sam responde que é o seu chefe, o presidente dos Estados Unidos.

embora a ficção seja bastante verbal - os diálogos rápidos solicitam um esforço ativo do espectador para acompanhá-los - as informações não são excessivas harmonizando-se com o ritmo frenético da narrativa manifestado nas sequências sem cortes.

O emprego constante do plano sequência, já no piloto, funciona como elo de ligação entre as cenas em que as ocupadas personagens caminham pelos corredores a andar e falar simultaneamente. Do ponto de vista técnico, o *Walk and talk* é uma variação do *tracking shot* e geralmente é filmado com uma *steadicam*. Seu uso é bastante conhecido no cinema desde a clássica sequência de abertura em *A marca da maldade* (1958) de Orson Welles até *A arca russa* (2002) de Sokurov que construiu seu filme inteiro num plano sequência. Na televisão, também já havia sido utilizado pelo próprio Schlamme em *Sports night* (ABC, 1998-2000) e foi mais popular em *E. R.* (NBC, 1994-2009) de John Michael Crichton.

A tática *Walk and talk* cria uma dinâmica para sentir o que de outra forma seria traduzido num diálogo expositivo longo, e torna-se num "gancho" para o diálogo e as cenas. As personagens andam pelo corredor e cruzam-se com outras personagens que pegam o bastão e seguem conversando. O recurso de tomadas de acompanhamento com o emprego de *steadicam* é uma técnica freqüentemente utilizada como um meio de enfatizar o quão ocupadas as personagens são e sugere que há tanto para fazer em tão pouco tempo⁶. Ela também serve para efeitos de transições de nivelamento de um local para outro, além de acrescentar interesse visual ao que poderia ser de outro modo estático.

Vale mencionar que os atores se valem dessa tática de conversação, *Walk and talk*, como um benefício dramático, uma vez que a relação câmera-ator é mais longamente expressiva do que o corte rápido da edição. Além disso, este recurso pode fornecer pistas preciosas sobre a sensibilidade e o humanismo das personagens em contraste com o posto que ocupam.

Para Greg Smith (2003), Sorkin e seus diretores parceiros usualmente optam por quebrar cenas simples em "mini-cenas" dramáticas em que as tramas não estão necessariamente relacionadas umas com as outras, mas partilham o mesmo tempo e espaço. O autor afirma que se fosse dado uma cena inteira a cada troca de personagens significativos, seria difícil e quase impossível dividir, numa única conversa entre dois personagens, vários assuntos.⁷ Smith considera que os planos em *steadicam* funcionam para dar coerência

6_ No episódio *Camp debate* da quarta temporada Josh e Sam dizem ironicamente que eles deveriam fazer a reunião ali mesmo no corredor da Ala Oeste.

7_ De fato, em *The west wing* as personagens tendem a mudar de assunto a qualquer momento e, em certos casos, dedicam apenas uma única fala, fraturando as conversas individuais e transformando-as em brevíssimas unidades dramáticas que juntas constituem o intercâmbio completo da conversação. Smith (2003) afirma que este é um ótimo recurso para evocar tramas do passado das personagens e, assim, situar o espectador na história.

aos vários trechos dos diálogos. Os planos criam o interesse visual e fornecem energia à representação política traduzida numa unidade imagética que contrabalança com os trechos verbalmente fraturados. De fato, Sorkin e Schlamme conseguem encontrar um ponto de equilíbrio, logo no episódio piloto, entre a necessidade de tramas múltiplas e a necessidade de criar um conjunto coeso⁸.

Entretanto, é importante observar que estes elementos reveladores que marcam a identidade visual do seriado – o uso do plano sequência e as tomadas de acompanhamento – só aparecem em alguns momentos específicos e a maior parte do tempo a narrativa segue a convenção modelar de movimentação de câmera e edição transparentes. Vemos nisso uma proposta para não quebrar o contrato com espectador comum de televisão, público-alvo da série, que certamente sentiria um estranhamento ao assistir os 45 minutos de um episódio em plano sequência, rompendo com suas expectativas e rotinas visualmente incorporadas.

Se o ritmo do episódio já deixa claro a tática de conversação, esta é sem dúvida o elemento que garante a unidade estética tanto do piloto como de toda a série. O debate, a boa prática retórica e a força do processo argumentativo entre as personagens traduzidos nos diálogos rápidos, investe à ficção a essência da dialética como a arte da discussão. Em *The west wing* a política deve respeitar a idéia de diálogo, não apenas como técnica, mas como um alicerce da visão democrática de mundo. O presidente Bartlet sempre escuta com atenção o que os seus assessores têm a dizer e a sua equipe o admira não somente por sua inteligência e sagacidade, mas por suas decisões sempre advirem de um consenso. Para Sorkin (2003), seus personagens são capazes de tratar um mesmo tema com vários pontos de vista até chegarem a um acordo e, ao mesmo tempo, o processo de negociação deve ser um modo de entreter a audiência.

De fato, a cena da reunião (ou o quarto ato do piloto) entre a equipe do presidente e os representantes do fundamentalismo cristão americano é emblemática. Nesta reunião organizada para que Josh pedisse desculpas ao grupo de cristãos radicais pelo comentário infeliz feito durante um debate na televisão, a líder feminina do grupo aceita-as meio a contra gosto e introduz a expressão chave: “negociemos”. Embora neste caso a negociação tenha sido imposta pela líder autoritária, a exposição argumentativa do presidente desconstruirá a retórica dos conservadores numa sequência em que a audiência em êxtase aplaude em casa as palavras de Bartlet. Elizabeth Clark (2007) defende que Bartlet é um líder populista, não um populista comum, mas aquele que conhece a animalidade do sistema e que, de vez em quando, o desmascara, usando em seu benefício a mídia pública.

8_ Neste caso, a resolução de vários problemas como o anúncio do acidente com o presidente, o descontrole de Josh com os conservadores cristãos e a sua possível demissão por conta disso, e o problema com os refugiados políticos cubanos.

Convém destacar que esta marca distintiva de fomento ao diálogo está presente tanto nos planos contínuos e nas tomadas de acompanhamento como nos momentos de edição convencionais. Mais uma vez Sorkin, Welles e Schlamme sabem que é necessário na mídia televisiva aliar certa ousadia formal com gosto do público.

A ala oeste em *The west wing* é maior que a real e por isso os cenários foram adaptados ao espaço do set. Recheados de vidros cuja transparência evoca um desenho visual para que o espectador sempre observe o que está acontecendo em vários ambientes ao mesmo tempo, seja nos gabinetes ou nos corredores, sobretudo nas cenas onde há diálogos. Um aquário construído cuja estrutura de transparência amplia o espaço de visibilidade e, segundo o próprio Sorkin⁹, mais adequado à uma “mídia visual como a televisão”. O fato é que os vidros foram pensados para “saciar o olhar do público” que poderia, assim, olhar para o interior da Casa Branca, ou seja, olhar para dentro da Casa Branca.

Os detalhes na composição dos cenários enfatizam a representação realista dos mesmos. As salas e os corredores criados em estúdios estão abarrotados de figurantes e poucas são as cenas externas em que aparece a fachada da Casa Branca. Aparelhos de televisão constantemente ligados em canais de notícias estão espalhados pelos escritórios e até um monitor verde (na sala do chefe de gabinete Leo McGarry), um aparelho chamado de *toaster* que indica, a cada 15 minutos, onde o presidente, sua família e o vice-presidente estão. Em 1999, os computadores existentes não ganharam tanto destaque, algo que naturalmente só ocorrerá a partir da segunda temporada. A direção de arte de Tony Fanning buscou reproduzir a atmosfera agitada da ala oeste.

Schlamme, nos comentários agregados ao piloto, menciona que este foi o maior e mais caro¹⁰ set já construído para um piloto de série - dois estúdios de televisão vizinhos faziam as personagens atravessarem as portas e filmarem em dias diferentes. Certamente que o papel da produção encarregado à John Welles¹¹ foi crucial para que a Warner desse o aval financeiro e a liberdade para a equipe executar o projeto. O fenômeno chamado por Roberta Pearson (2005) de “the hyphenate” tornou-se um traço definidor na ficção televisiva norte-americana em que a dupla Produtor-Roteirista é quem na verdade leva adiante o projeto.

A transparência dos cenários como recurso estético não seria possível sem o emprego da iluminação e fotografia apropriadas e adaptadas à *mise-en-scène* construída pelo diretor

9_ Segundo informações contidas no DVD da série.

10_ Cada episódio custou, em média, seis milhões de dólares. Informação obtida em http://en.wikipedia.org/wiki/The_West_Wing.

11_ John Wells é um dos grandes produtores de séries de televisão americana (*E. R.*, *Sports Night*, etc) e que continuou produzindo a série mesmo após a saída de Sorkin na quarta temporada.

e que se perpetuará ao longo das outras temporadas. A fotografia de Thomas Del Ruth que ganhou um Emmy com o piloto foi marcada pelo uso da luz indireta e quente das inúmeras luminárias e tinha o propósito de criar um clima de acolhimento e ao mesmo tempo reforçar a sensibilidade das personagens que vivem intensamente naquele ambiente como uma extensão de suas próprias casas. A idéia aqui foi a de que a intimidade gerada pela luz baixa traduzisse a cena doméstica no próprio espaço de trabalho.

O tom patriótico da trilha sonora, criada por WG Snuffy Walden¹², prevalece e a melodia é usada como ferramenta facilitadora de fixação das mensagens cívicas, com certo apelo emocional, ancoradas por uma iconografia (imagens de símbolos americanos, bandeira, avião presidencial, *air force one*, limousine) que sempre marca a abertura e o desfecho dos episódios. E assim um forte dispositivo utilizado para unificar as diferentes tramas e que serve igualmente como reforço de memória de reconhecimento do produto audiovisual e mesmo de uma política nacionalista. Greg Smith (2003) considera comum em séries esta manobra de apoio patriótico da música, mas para ele a única diferença em *The West Wing* é que este imaginário é utilizado à serviço de uma política de esquerda. O plano final de Schlamme, quando o “quadrado” vira um “círculo” num momento em que a câmera se afasta lentamente para o alto do salão oval, mostra a apoteose nacionalista do episódio e a deixa para o que virá no próximo.

Outro ponto a observar é o som dos diálogos comparados por Sorkin à cadência de uma sinfonia musical. Sorkin (*apud* Tous, 2009: 143) “compara os episódios com peças musicais: uma abertura explosiva, transcurso com ritmo ágil e desenlace a cargo de um só instrumento (um sólo), ou mediante a resolução de várias tramas”.

A série também tem sido qualificada por sua função educativa. Anna Tous (2009) observa que *The west wing* interliga características de três eras televisivas¹³ e sobretudo recupera funções da chamada era paleotelevisiva (informar, educar, entreter) como a divulgação de temas políticos, informando o espectador sobre o intrincado sistema eleitoral americano. Além disso, Tous também menciona o fato de da série não apresentar elementos de sexo ou violência gratuitos.

De fato, *The west wing* como ferramenta pedagógica pode pretender restaurar a fé pública nas instituições e no governo, mas isso seria extremamente difícil sem um modo

12_ Compositor experiente de temas musicais para seriados a exemplo de *Once and Again* e *Sports Nights* também obra de Sorkin, Schlamme e Welles entre 1998 e 2000.

13_ A nomenclatura das três grandes eras televisivas (paleotelevisão, neotelevisão e metatelevisão), desde o início até a atualidade, foi cunhada por Umberto Eco, F. Casetti e R. Odin (1999), R. Scott Olson e M. Carlon. As funções básicas atribuídas à era paleotelevisiva seriam informar, educar e entreter; na era neotelevisiva, entreter, fazer participar, conviver e na era metatelevisiva as de entreter, fragmentar e reciclar. (Tous, 2009:72).

de construção estética que abrandasse o didatismo exagerado. Sorkin e Schlamme (*apud* Tous, 2009: 142) procuram mostrar (*showing*) mais que explicar (*telling*). Os recursos audiovisuais encontrados pelo diretor estabelecendo um equilíbrio entre os planos sequência, a edição transparente corroborada pelos cenários e iluminação e a música que acompanha o ritmo dramático, mesclando drama e comédia, formam em grande medida o todo orgânico de *The west wing*.

Enfim, concluímos que o manejo de certos recursos estéticos no episódio piloto consolida a identidade visual da série e, sobretudo, confirma a forte relação entre os elementos formais e o projeto, de certo modo pedagógico, de exibir os bastidores do modo de fazer a política liberal da esquerda americana. Se existe um projeto ideológico na série – o que parece indiscutível – ele só foi instaurado com a definição da rubrica visual do produto que acertadamente ajustou a seriedade do tratamento de temas políticos com uma composição imagética que guiasse a recepção para a produção de sentido da obra.

The west wing não pode ser considerada como uma série em que se pretende oferecer uma ruptura radical com a linguagem audiovisual. Sua marca estética está justamente no alinhamento de uma certa ousadia na composição dos planos e na estruturação das cenas com as rotinas de uma produção realista e transparente para o espectador que ao fim dos episódios já naturaliza as caminhadas e conversas em plano contínuo nos corredores.

Referências

CLARK, J. Elisabeth (2005). "The Bartlet administration and contemporary populism in NBC's *The West Wing*." In: HAMMOND, Michael; MAZDON, Lucy. *The contemporary television series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 224-243.

O'DONNELL, Victoria (2007). *Television criticism*. USA: Sage Publications.

PEARSON, Roberta (2005). "The writer/producer in American television" In: HAMMOND, M., MAZDON, L., eds. *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 11-26.

ROLLINS, Peter C.; O'CONNOR, Jonh E. eds. (2003). *The West Wing: the American presidency as television drama*. New York: Syracuse University Press.

SMITH, Greg M (2003). "The left takes back the flag: the steadicam, the snippet, and the song in *The West Wing's* in *Excelsis Deo*". In: ROLLINS, Peter C.; O'CONNOR, Jonh E. (eds.). *The west wing: the American presidency as television drama*. New York: Syracuse University Press.

SORKIN, Aaron (2003). "On Writing". In: HELLERMAN, Arlene (ed.) *The writers guild of America*. New York:, Vol 18, February 2003.

SORKIN, Aaron. SCHLAMME, Thomas. *The west wing: nos bastidores do poder*. Primeira temporada. [DVD]. Produção de Aaron Sorkin, Thomas Schlamme e Jonh Welles, direção de Thomas Schlamme. Warner Bros, Comentários sobre o episódio piloto. Disco 1, 45 min.

TOUS, Anna (2009). "El concepto de autor en la series norteamericanas de calidad." In: SERAFIM, José Francisco. *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, p. 121-169.

THE WEST WING. In: *Wikipedia: a enciclopédia livre*. [Em linha]. [Consultado em out de 2009]. Disponível na Internet: URL: http://en.wikipedia.org/wiki/The_West_Wing .

THE WEST WING [site]. [Em linha]. [Consultado em jul de 2010]. Disponível na Internet: URL <http://www.televisionwithoutpity.com/show/the-west-wing/>.

Arquivo X e Os invasores

Um estudo de transformações na linguagem audiovisual

Luís Eduardo Rodrigues

As maneiras de contar histórias ficcionais nas séries televisivas mudaram com o passar dos anos e algumas mudanças surgiram de forma sutil e outras de forma mais evidente. Exemplificar e justificar algumas dessas transformações será o objetivo deste estudo. O emprego da linguagem audiovisual representa talvez uma das formas mais claras de identificar possíveis mudanças. A forma de explorar os planos, a luz, os ângulos, os uso das trilhas sonoras, a montagem; todos estes fatores podem sugerir a ocorrência de revisões na maneira de desenvolver este tipo de produto televisivo, tal como em outros produtos da cultura de massa que sofrem transformações periódicas. Umberto Eco esclarece este aspecto:

(...) não é verdade que os meios de massa sejam estilística e culturalmente conversadores. Pelo mesmo fato mesmo de constituírem um conjunto de novas linguagens, têm introduzido novos modos de falar, novos estilemas, novos esquemas perceptivos (basta pensar na mecânica de percepção de imagem, nas novas gramáticas do cinema, da transmissão direta, na estória em quadrinhos, nos estilo jornalístico...): boa ou má trata-se de uma renovação estilística, que tem amiúde, constantes repercussões no plano das artes chamadas superiores, promovendo-lhes o desenvolvimento (Eco, 1976: 48).

A fim de provar esta premissa, duas séries televisivas serão investigadas: *Arquivo X* (FOX, 1993-2002) e *Os invasores* (ABC, 1967-1968). A escolha dessas produções justifica-se por ambas atenderem aos dois pré-requisitos da metodologia adotada: ambas têm propostas semelhantes e foram produzidas em épocas diferentes.

As propostas similares permitem uma coerência no estudo e assim divergências óbvias poderão ser evitadas: como comparar uma comédia com uma série dramática, ou um documentário com uma animação. Trabalhar com épocas diferentes também é um aspecto importante porque as transformações muitas vezes precisam de um intervalo de tempo razoável para se tornarem identificáveis. Principalmente no uso da linguagem audiovisual, que parece sofrer mudanças relevantes de forma gradativa. De qualquer forma, a ideia básica será comparar estas produções, com foco na linguagem audiovisual empregada em algumas cenas.

Definidos os objetivos deste estudo, uma questão pode surgir: mas qual a importância de investigar séries televisivas? Primeiramente, é oportuno lembrar que ao estudar o desenvolvimento das séries televisivas, investiga-se também o desenvolvimento de uma de suas principais referências: o cinema. A afinidade deste com a TV favoreceu que ambos compartilhassem a mesma linguagem audiovisual, estimulou o uso de estruturas de produção similares e escolhas estéticas idênticas. Kristin Thompson reforça este diálogo entre a televisão e o cinema, e consequentes adaptações.

(...) a questão das adaptações de seqüências e seriados estão profundamente relacionadas. De certa forma, elas parecem indicar que os filmes e séries de televisão estão cada vez mais próximos na forma de contar histórias (Thompson, 2003: 98)¹.

Outra justificativa para esta investigação é a ligação com a própria história da televisão. Desde as primeiras transmissões de *I love Lucy* [*Show da Lucy*] (CBS, 1951-1957) até a exibição de produções recentes como *Lost* (ABC, 2004-2010) ou *24 horas* (Fox, 2004-2010) as séries e seriados sempre preencheram uma parte considerável da grade de programação das redes de televisão. Pesquisar produções seriadas poderá também fornecer dados importantes sobre o desenvolvimento da televisão, objeto de grande importância nos estudos de comunicação.

Definida a metodologia e as metas deste estudo, interessante conhecer brevemente as séries a serem analisadas. *Arquivo X* foi uma produção que teve nove temporadas e inspirou a produção de dois longas-metragens em 1998 e 2008. A proposta do programa era trabalhar o místico, o sobrenatural e outros temas que propiciavam uma grande quantidade de gêneros, como produções de realismo fantástico, terror, suspense e tramas envolvendo paranormalidade. O primeiro personagem que merece destaque é o agente Fox Mulder, interpretado por David Duchovny, apresentado como uma personagem isolado de seus colegas do FBI, cuja formação em psicologia criminal e investigação de casos envolvendo ocultismo e rituais primitivos, favorecia a elaboração de teorias relacionadas aos fenômenos fantásticos. Já a agente Scully, também protagonista da produção, é médica e pesquisadora científica, especializada em perícia clínica e criminal. Diferente de Mulder, sua postura é cética diante dos casos de *Arquivo X* e sua visão é baseada rigorosamente em paradigmas científicos. Assim, tudo para ela é digno de contestação e qualquer fenômeno deve ser acompanhado de provas para ser considerado válido.

¹ “(...) the issues of adaptations, sequels and serials are closely related. In a way, these forms would appear to indicate that films and television series are moving closer together in their ways of telling stories” (tradução do autor).

Arquivo X era um produção que acumulava simultaneamente o conceito de série e seriado. Em produções mais recentes, este tipo de combinação é bem frequente, mas nos anos em que *Arquivo X* foi transmitido isso não era comum nas produções televisivas. É recorrente a existência de episódios com histórias fechadas, sem dependência de episódios anteriores ou sem ligação com histórias futuras. Este tipo de produto chamado “seriado” é detalhado por Arlindo Machado:

Nesta modalidade, um episódio, via de regra, não se recorda dos anteriores nem interfere nos posteriores: o personagem principal aparece ferido no final de um episódio, o vilão é colocado na cadeia, mas no episódio seguinte já não há mais sinal do ferimento nem o vilão está mais na prisão (...) neste tipo de estrutura não há ordem de apresentação dos episódios: pode-se invertê-los ou embaralhá-los aleatoriamente, sem que a situação narrativa se modifique (Machado, 2000: 84)

Era muito comum nos roteiros feitos para um único episódio, a trama estar relacionada a um perigo tradicional no programa chamado popularmente de “monstro da semana”, uma figura assassina que possuía algum poder paranormal. As ações desses personagens ameaçadores geravam motivos para investigações e confrontos na série. Independente de existir ou não um final conclusivo, a história se encerrava numa única transmissão e normalmente não influenciava a cronologia do programa. Outra característica que pode ser incorporada também a *Arquivo X* seria o conceito de série. As produções classificadas como série são aquelas que favorecem arcos dramáticos mais prolongados, a história é contada gradativamente e em vários capítulos. *Arquivo X* teve um arco dramático relacionado à história da grande conspiração e invasão alienígena que ocupou todos os nove anos de transmissão. Esta característica fez com que o programa fosse considerado também uma série. Arlindo Machado detalha este conceito:

(...) Temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. É o caso dos teledramas, telenovelas de alguns tipos de série ou minisséries. Este tipo de construção se diz *teleológico*, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda a evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais. (Machado, 2000: 84)

Entretanto, *Arquivo X* não se restringia a uma diversidade somente no formato de seus episódios, havia outra também quanto à adoção de gêneros dramáticos. Embora o arco dramático principal sugerisse a predominância da ficção científica, a produção se

diversificou nos gêneros trabalhados como realismo fantástico, terror e até episódios especiais com homenagens ao estilo *noir*.²

Os Invasores foi uma produção exibida pela rede ABC entre 1967 e 1968, cujo principal arco dramático tratava de uma colonização alienígena e tinha como principal oponente o personagem David Vincent, assim as afinidades com *Arquivo X* podem ser vistas já pelo principal arco dramático: herói incompreendido luta contra uma colonização de invasores extraterrestres. A história de Vincent mostra-o como um arquiteto bem sucedido que, por acidente, testemunha a chegada de uma das naves invasoras. Sem conseguir apresentar provas da invasão, Vincent não contava na maioria do tempo com o apoio de outros personagens e partia praticamente sozinho na luta contra os planos dos extraterrestres.

Apesar de terem propostas semelhantes, *Arquivo X* e *Os Invasores*, apresentavam várias diferenças visuais e narrativas, independente de a primeira aparecer em época diferente, com verbas mais generosas e tecnologias mais avançadas. Neste momento serão analisadas as diferenças de elementos comuns às duas produções como: a forma de explorar os planos, os critérios para a escolha da altura, do ângulo e da distância de cada enquadramento, a luz nos planos, a duração e quantidade de cortes na montagem, etc. Enfim, elementos que fazem parte do mundo televisão, do cinema e de qualquer outra manifestação que utilize a linguagem audiovisual como forma de expressão.

Como exemplo, já no episódio piloto de *Os Invasores*, intitulado *Cabeça de Praia*, nos primeiros minutos há a emblemática cena de David Vincent que adormecido dentro do seu automóvel, estacionado numa estrada isolada, desperta assustado ao avistar um disco voador que pousa numa região desértica. Uma cena equivalente pode ser vista em *Arquivo X* no segundo episódio da primeira temporada intitulado *A Verdade está lá fora* (1ª. temporada, 2º. episódio), quando na segunda metade do episódio vemos uma sequência com o personagem Fox Mulder como testemunha da aparição de uma nave com aparência extraterrestre.

As cenas dos dois episódios são mostradas praticamente da mesma forma nos primeiros segundos. Ambas são cenas noturnas e começam com exposição de um elemento chamativo: a aparição de uma nave alienígena. Nos dois casos, nos momentos que antecedem a aparição da nave misteriosa iniciam-se com *close-ups* dos protagonistas com expressões de espanto e nota-se uma luz forte que ilumina os rostos dos personagens cuja a intensidade aumenta de forma gradativa, como um sinal da aproximação das misteriosas naves. Entretanto, as semelhanças no uso da linguagem audiovisual terminam aqui, pois a partir deste momento notam-se formas diferentes de desenvolver as cenas.

²_4 noir (do francês, filme preto) estilo de filmes iniciado na década de 1930, caracterizada por sua violência e visão amarga, sendo um gênero muito comentado tanto por seus aspectos sociológicos quanto narratológicos. Geralmente relacionado aos tramas policiais. (AUMONT e MARIE, 2006, p.212.)

Quando finalmente surge a nave na cena de *Os invasores*, ela é mostrada isolada num plano aberto, de forma que o seu enquadramento aparece isolado do local onde está David Vincent. A distância do disco voador em relação ao personagem não fica clara e nem a escala de tamanho do carro de David Vincent em relação à nave. Esta parte da cena foi composta pela intercalação somente de dois planos: o do close do protagonista e de um plano aberto da nave tocando o chão. Outro aspecto é que a nave mostra-se de forma clara no seu enquadramento e todos os detalhes são visíveis e nítidos.

Em *Arquivo X*, após o *close-up* do protagonista surge um plano aberto com uma composição mais detalhada. Neste plano mostra-se Fox Mulder isolado no meio de uma pista mal iluminada. O ator aparece de costas para a câmera e ao fundo vemos no céu a fonte de luz que iluminava seu rosto e que se aproxima rapidamente. Mais *close-ups* de Mulder são inseridos e finalmente surge a espaçonave misteriosa que flutua sobre ele. Para este último plano foi escolhida uma câmera baixa, que mostra o personagem de costas, olhando para cima, intrigado com a nave que permanece estática no ar. A nave tem um tom de mistério porque dela somente se podem ver luzes nas suas extremidades, as quais mostram uma silhueta não muito nítida. A cena prossegue agora com a visão subjetiva que vem de dentro da nave, representada por uma câmera alta, que mostra o vulto de Mulder na penumbra olhando para cima. Finalmente, em um novo plano aberto, a iluminação da cena aumenta através de novas fontes de luz que partem do que seria a barriga da espaçonave, luzes que iluminam Mulder e o ambiente em volta. Neste novo plano, pode-se notar a escala do personagem em relação à nave. Por fim, a cena conclui-se com a nave partindo e com um *close-up* intrigado do protagonista.

Nestas duas cenas alguns detalhes podem ser destacados: primeiramente os aspectos de composição de cada plano. Em *Os invasores* é favorecida uma montagem básica representada pela alternância de um *close-up* e um plano aberto. Em *Arquivo X* a diversidade de tipos de plano é bem maior. Além de *close-ups* e planos abertos, trabalha-se a altura da câmera nos enquadramentos além das visões subjetivas originárias na própria nave.

O momento em que a nave aparece na cena de *Arquivo X* pode ser interpretado como uma forma de mostrar a inferioridade ou fragilidade da personagem Fox Mulder em relação à presença da misteriosa nave alienígena. A nave vista de cima e mostrada cobrindo a personagem pode trazer leituras de superioridade, força e poder. No plano seguinte a visão subjetiva que parte da nave, de cima para baixo, quando se vê uma silhueta diminuta de Mulder pode ser interpretada como um sinal de que a personagem encontra-se desprotegida ou desfavorecida neste momento. Essa sequência é concluída com um novo plano geral e fica clara a proporção e distância da nave com relação a Mulder. Enfim, este último plano pode ser interpretado como um subtexto que enfatiza a relação de poder da nave (superior, acima) *versus* a fragilidade da personagem (inferior, abaixo).

A explicação para uma montagem mais simples em *Os invasores* reside talvez na falta de recursos tecnológicos na época que inviabilizariam um plano de Vincent próximo à

nave alienígena. Limitação que teria justificado uma montagem mais básica. Restrições técnicas, entretanto não parecem ser a resposta. Efeitos fotográficos semelhantes já existiam em produções mais antigas e até mais elaborados, como nos filmes *O Dia em que a terra parou* (Robert Wise, 1951), *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933) e *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). Exemplos que mostram atores ao lado de objetos, criaturas e cenários falsos viabilizados por truques fotográficos e técnicas de edição.

Entretanto, a qualidade e conseqüentemente a verossimilhança proporcionada por esses efeitos não são comparáveis às técnicas disponíveis para os produtores de *Arquivo X* nos anos noventa. Talvez esta restrição seja o motivo para os produtores e diretores de *Os Invasores* terem adotado planos mais simples nas filmagens, o que não representa um argumento válido também, uma vez que nos anos cinquenta e sessenta e talvez em produções até mais antigas, a ficção científica já era um gênero famoso tanto na televisão quanto no cinema. Assim é razoável afirmar que havia um público apreciador do gênero e uma aceitação das limitações nos efeitos especiais. Conseqüentemente, a falta de verossimilhança não poderia ser um problema. Mas se nem limitações técnicas nem preocupação de existir efeitos verossímeis teriam influenciado o uso de planos mais simples, o que poderia ter favorecido essas diferenças entre as duas produções?

Um olhar sobre outros componentes da linguagem audiovisual como o uso da luz, talvez ajude a esclarecer a questão. Em *Os invasores* todos os elementos na maioria dos planos são bem iluminados, nítidos, todos os detalhes são visíveis e facilmente identificáveis, isso mesmo em cenas noturnas como o caso da chegada da nave alienígena no episódio já citado *Cabeça de praia*. Em *Arquivo X* o plano equivalente do episódio *A Verdade está lá fora* trabalha a luz de forma totalmente diferente. A nave alienígena fica praticamente invisível nos primeiros segundos e é somente identificável por luzes em suas extremidades, o que parece estar relacionado à forma de exposição dos objetos em cena. A cena de *Os invasores* não sugere grandes mistérios; parece simplesmente querer chamar a atenção com enquadramentos nítidos e sem segredos no quadro. Em *Arquivo X* o uso da luz toma um caminho totalmente oposto. O mistério e o segredo parecem ser o foco, há um desejo de esconder o máximo possível os objetos em cena.

Outros exemplos que ilustram essas diferenças na forma de exposição podem ser vistas nos episódios *As Sanguessugas* (1ª. temporada, 3º. episódio) de *Os invasores* e *Duane Barry* (1ª. temporada, 5º. episódio) de *Arquivo X*. As cenas têm a mesma proposta que é a tortura de uma vítima capturada por alienígenas.

Na metade do episódio *As Sanguessugas* vemos um *close-up* de uma personagem sendo torturada, presa numa cadeira com sua cabeça envolvida por estranhas peças metálicas, as quais sugerem causar muita agonia representada pelos gritos de dor da vítima. Na continuação da cena são mostrados mais ângulos do local de tortura, detalhes da máquina responsável pela punição e os algozes representados pelos invasores, que observam a

tudo impassíveis. Todos os elementos são perfeitamente visíveis: o cenário é bem nítido, as luzes dos planos são bem claras, a direção de arte do cenário mostra a tecnologia extraterrestre nos mínimos detalhes, os rostos de todos os personagens são identificáveis.

Em *Duane Barry* de *Arquivo X*, uma sequência equivalente ocorre pouco depois da metade do episódio, quando mostra-se a tortura da personagem que dá título à história. Diferente do episódio de *Os Invasores*, a cena de tortura de *Arquivo X* se desenvolve de forma gradativa. Primeiramente vemos o personagem Duane Barry num plano aberto preso a uma mesa que irradia uma iluminação de baixo para cima, situação que lembra uma atmosfera tecnológica. Além desta fonte de luz, o restante do cenário é escuridão total. Em volta de Barry vemos extraterrestres não muito nítidos e disformes que observam a vítima de forma impassível. Após este enquadramento, a movimentação de cena tem início com um *travelling* que contorna as personagens. Neste momento, nota-se a vítima totalmente amarrada e indefesa. Ao fundo, ouvimos seus gemidos que sugerem medo, mas não dor. Depois num plano mais fechado aparece uma aparelhagem no teto que vai descendo como um telescópio. Vemos então, do ponto de vista de Barry, que a aparelhagem irradia uma estranha luz branca do seu centro e que fica mais intensa à medida que a aparelhagem misteriosa se aproxima do rosto do personagem. Num plano do rosto de Barry vemos que a cabeça da personagem está totalmente presa e imóvel e sua boca aberta por estranhos instrumentos metálicos. Por fim, quando a luz se aproxima da boca de Barry, um som agudo inicia e um feixe fino de luz vermelha surge subitamente que parece perfurar a boca do prisioneiro. No momento em que este dispositivo é ligado Barry finalmente grita numa demonstração de muita dor.

Baseado nisso parece lógico afirmar que *Os Invasores* é uma produção que tem uma abordagem direta no desenvolvimento de suas cenas, ou seja, não há dúvidas do que será apresentado. Já em *Arquivo X* não há uma abordagem tão objetiva. A construção parece estimular mistérios, pois muitos detalhes são propositadamente encobertos. Desta forma, parece ocorrer um incentivo para imaginar muitos dos elementos que não são totalmente visíveis ou audíveis. Este resultado de mistério não é gerado somente pela forma em que é montada a cena, mas proporcionado também pela escolhas em que são feitos os enquadramentos e o tempo de cada plano. Ismail Xavier explica casos assim:

(...) o efeito de suspense, de expectativa a ser aliviada no momento da convergência, era baseado não na montagem, mas na profundidade do espaço visado pela câmera imóvel e no conseqüente tempo transcorrido para que os protagonistas o atravessassem (Xavier, 1977: 23)

Duas abordagens bastante distintas nas duas séries, mas qual seria a razão para isso? Uma hipótese possível seria a de que a audiência de cada época buscava coisas diferentes em produções como estas. Assim sendo, seria razoável afirmar que o público da época de *Os Invasores* tinha expectativa de uma exposição rápida e direta dos elementos fantásti-

cos. Já o público da época de *Arquivo X*, talvez saturado de velhas fórmulas, tivesse preferência por uma apresentação gradativa. Entretanto, um fator que parece ser mais objetivo nesta análise é o diálogo que as séries televisivas tiveram com o cinema. Com destaque especial para os filmes que antecederam os anos próximos à produção das séries. Baseado nos tipos de iluminação e enquadramento que são mostrados em *Os invasores* e de outras produções de ficção científica da mesma fase, como por exemplo *Guerra dos mundos* (Byron Haskin, 1953) e *A máquina do tempo* (George Pal, 1960), é razoável concluir que nas décadas de cinquenta e sessenta quando um programa televisivo ou uma produção cinematográfica se propunha a explorar algum objeto ou personagem fantástico, parecia ser importante que fosse mostrado de forma clara e detalhada. Essa tendência parece ter sido forte até o final dos anos sessenta, numa fase que máquinas futuristas, locais fantásticos ou mesmo os monstros disformes precisavam ser apresentados de forma tão direta quanto possível.

A partir da década de setenta as produções com roteiros similares a *Os invasores* mudaram a forma de construir suas narrativas. Um caso que chama atenção é a produção de *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977). Neste filme o diretor Steven Spielberg fez questão de apresentar de forma explícita os elementos fantásticos somente nos minutos finais do filme. Outros exemplos de produções cinematográficas que podem ter inspirado esta mudança na rapidez em mostrar os elementos fantásticos são *2001. Uma odisséia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968), *Alien. O oitavo passageiro* (Ridley Scott, 1979), *Blade Runner: O caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982), *O exterminador do futuro* (James Cameron, 1984), *O predador* (John McTiernan, 1987), *Fogo no céu* (Robert Lieberman, 1993). Talvez graças às produções como essas, os anos noventa chegaram com uma postura totalmente diferente. A apresentação dos elementos fantásticos nos filmes (com especial destaque às produções do gênero ficção científica) era feita de forma bem mais gradativa do que na época de *Os Invasores*. Nas tramas eram criadas atmosferas que se desenvolviam lentamente antes de uma apresentação definitiva. *Arquivo X* parece ter adotado a criação destas atmosferas no desenvolvimento das suas cenas e por isso é possível afirmar que esta série teria feito apropriações de produções cinematográficas, principalmente na forma de explorar os planos e uso da luz.

Outro elemento de linguagem audiovisual que vale menção é o corte. O pesquisador David Bordwell é um defensor da idéia de que as produções têm acelerado a duração do corte em suas narrativas com o passar dos anos. Os diretores, tanto de televisão quanto cinema, teriam adotado na sala de edição também uma maior diversidade de tipos de plano e utilizado um maior volume de cortes por cena. O autor detalha aqui esta tendência com a citação de diretores:

Atualmente, a duração dos cortes empregados nos filmes de estúdios americanos tem sido muito mais breve do que em qualquer outra época. (...). Diretores como Roman Polanski e Mike Nichols, que antes

preferiam longas tomadas, adotaram também esta tendência. Nichols explicou que “as longas tomadas começaram parecer para mim mais uma prova de auto-estima, porém fazer cortes (e muitos cortes) começou a me estimular e a me dar uma satisfação que a maioria dos diretores perderam”. (Bordwell, 2006: 122 -123) ³.

Bordwell, entretanto não deixa de criticar as consequências dessa tendência e comenta que a continuidade é prejudicada e cortes excessivos geram uma má qualidade na narrativa deixando-a muitas vezes incompreensível. Este é um argumento válido também para as cenas analisadas, pois há cortes mais breves e numerosos nas cenas de *Arquivo X* do que em *Os Invasores*. Além de maior quantidade, os cortes das cenas de *Arquivo X* tiveram duração inferior a dois segundos e em *Os Invasores* alguns cortes nas cenas de ação tiveram uma média de duração de quatro segundos e alguns ultrapassaram doze segundos.

Baseado nessas evidências é possível destacar uma causa principal para transformações em séries com o passar dos anos. Ao que tudo indica o diálogo que a televisão e o cinema estariam fazendo com o passar dos anos é um ponto importante. As escolhas de linguagem feitas em *Os Invasores* e outras produções televisivas como *O túnel do tempo* (ABC, 1966-1967), *Viagem ao fundo do mar* (ABC, 1964-1968), *Terra de gigantes* (ABC, 1968-1970) eram identificadas por uma simplicidade na seleção dos planos. Casos em que a exposição dos elementos fantásticos ocorriam de forma objetiva, direta. Características como estas acompanhavam de perto a linguagem presente em produções cinematográficas como *Bolha* (Irvin S. Yeaworth Jr, 1958), *Destino lua* (Irving Pichel, 1950), entre outros.

Algumas décadas depois, *Arquivo X* teria feito apropriações semelhantes de filmes produzidos poucos anos antes da década de noventa, com produções dos gêneros ficção científica, mistério e realismo fantástico, especificamente. Essas apropriações ocorreram, por exemplo, com a adoção de cortes mais rápidos e planos variados. Esses filmes serviram de inspiração no emprego da linguagem audiovisual e apesar de favorecerem uma narrativa veloz e dinâmica houve a preocupação em trabalhar a luz de forma especial e estimular toques de mistério e que, para tanto, buscavam esconder (sempre que possível) informações presentes nos cenários e nos enquadramentos. Nessas produções a penumbra era comum e personagens eram parcialmente visíveis ou identificáveis somente por uma silhueta. Casos como: *O enigma do horizonte* (Paul W.S. Anderson, 1997), *O enigma de outro mundo* (John Carpenter, 1982), *Cocoon* (Ron Howard, 1985), *Contato* (Robert Zemeckis, 1997) e *Esfera* (Barry Levinson, 1998).

³ ⁵ Today, films are on average cut more rapidly than at any order time in U.S. studio filmmaking (...) Directors like Roman Polanski and Mike Nichols, who once favored exceptionally long takes, have joined the trend. Nichols has explained that “the prolonged shot began to seem to more self-regarding and cutting (and cutting a lot) began to excite and began to give me pleasures that most directors have right away”

Enfim, com base nos elementos de linguagem analisados nas cenas das séries *Arquivo X* e *Os invasores*, é razoável afirmar que as transformações relacionadas ao emprego da linguagem audiovisual podem estar fortemente ligadas às escolhas feitas em produções cinematográficas de épocas próximas. E é possível afirmar também que este diálogo entre a televisão e o cinema tornou-se mais próximo com o passar dos anos, pois se nos anos sessenta havia diferenças claras entre o cinema e a televisão, já nos anos noventa notam-se que estas diferenças ficaram bem menores, quando não ausentes.

Referências

- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel (2006). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. São Paulo: Papitus.
- BORDWELL, David (2006). *The Way Hollywood Tells it*. Los Angeles: University of California Press.
- ECO, Umberto (1976). *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva.
- MACHADO, Arlindo (2000). *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: SENAC.
- THOMPSON, Kristin (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard College.
- XAVIER, Ismail (1977). *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Mocinhos e bandidos: o policial brasileiro como gênero na televisão

Luiza Cristina Lusvarghi

Os seriados policiais estão garantindo visibilidade para uma nova abordagem do gênero na televisão brasileira. Em 2005, a HBO estreou *Mandrake* (HBO Latin America, 2005-2008), baseada na obra de Rubens Fonseca, dirigida por José Henrique Fonseca, que teve segunda temporada em 2007¹. Em 2009, enquanto a Fox Channel lançava novos episódios da primeira temporada da franquia policial brasileira *9 mm São Paulo* (Fox Latin America, 2008-2009)², dirigida por Michael Rumel, escrita e produzida por Newton Cannito, Carlos Amorim e Roberto Dávila³, a Record Entretenimento anunciava seus planos de transformar em filme a minissérie *A lei e o crime* (TV Record, 2009), dirigida por Alexandre Avancini, e criada por Marcílio Moraes. *Força-tarefa* (TV Globo, 2009), dirigida por José Alvarenga Jr e escrita por Fernando Bonassi e Marçal Aquino, um seriado sobre um destacamento policial especial, voltado para combater a corrupção dentro da corporação, no Rio de Janeiro, vai ter terceira temporada em 2011⁴, e fez sucesso no México⁵. O último a entrar no ar foi *Na forma da lei* (TV Globo, 2010), criada por Antonio Calmon, que associa longas cenas de tribunais, semelhantes às das grandes franquias americanas como *CSI* (CBS, 2000-2011), produzida por Jack Bruckheimer, e *Law and Order* (NBC, 2000-2011), criada por Dick Wolf⁶, ao cotidiano violento dos policiais cariocas.

1_ A série foi baseada nos livros "A Grande Arte" e "Mandrake, a Bíblia e a Bengala", ambos de Rubem Fonseca, e escrita por José Henrique Fonseca, Felipe Braga e Tony Belloto. Em Portugal a série estreou no canal FOX Crime em Outubro de 2009 e na RTP2 a 20 de Abril de 2010.

2_ Foi exibida na Fox Crime, em Portugal, e já esteve em negociações para ser replicada na África do Sul.

3_ Roberto Dávila, a partir da Moonshot Pictures, atua como showrunner, uma expressão criada, sobretudo, a partir do mercado norte-americano e canadense de produção audiovisual que designa a figura do produtor que também é autor e diretor, e não um mero investidor.

4_ A terceira temporada da série está sendo gravada.

5_ Foi comercializada para diversos outros países como Uruguai, Estados Unidos, Coreia do Sul e Polônia.

6_ Já teve 20 temporadas, O piloto da série foi rodado entre 1988 e 1989. De acordo com o DVD, esta foi a data de lançamento original.

A ideia desta pesquisa, que integra parte de um levantamento sobre novos formatos de ficção na televisão brasileira, e novas perspectivas de mercado, é tentar compreender esta nova tendência nacional da ficção seriada a partir dos conceitos propostos por Jason Mittell, entendendo a questão do gênero na televisão não como algo intrínseco ao texto, à literatura ou ao cinema, mas como uma categoria cultural (Mittell, 2004), uma vez que para ele o conceito de categoria leva em conta tanto as práticas culturais quanto as práticas de audiência dentro de um contexto cultural. Entendemos ainda ser importante a definição de Garcia-Canclini (2008) que vê na atualidade a importância da produção de obras interculturais, conceito que ele estabelece como em conflito com o termo transnacional que representaria a predominância do monopólio dos grandes grupos de mídia internacionais sobre a produção local e regional.

Um primeiro olhar voltado para esta produção, principalmente se levarmos em conta a primeira delas, o seriado *Mandrake*, poderia apressadamente buscar as origens desta tendência no cinema *noir*, que caracterizaria bem o universo do detetive criado por Fonseca. Mas esta certamente não é a tônica desta produção, que tende ao realismo, e que parece estar mais referenciada por filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Tropa de elite 1* e *Tropa de elite 2* (José Padilha, 2007 e 2010). Para entender a relação entre os seriados policiais brasileiros contemporâneos e as tradições locais dentro de um contexto cultural especificamente nacional, e ainda sua relação com seus congêneres estrangeiros, é fundamental abordar o surgimento dos filmes de crime dentro do cinema nacional, uma vez que a literatura brasileira, ao contrário da europeia e norteamericana, não gerou obras espelhadas no gênero policial, e muito menos escritores como Dashiell Hammet, Agatha Christie ou mesmo um George Simenon. A literatura brasileira de suspense, as histórias de detetives constituem um fenômeno mais recente. Esta tendência pode ser identificada em algumas obras produzidas a partir da década de 1990, e se situa entre a paródia, a partir das referências de história em quadrinhos, como o detetive *Ed Mort*, de Luis Fernando Veríssimo⁷, que acabou se convertendo em filme de Alain Fresnot (1997), e os romances policiais urbanos de Luiz Alfredo Garcia-Roza e seu detetive Espinoza, um típico morador de Copacabana.

No início do cinema nacional, a crônica policial e a sátira política sempre foram fontes de inspiração. A crônica policial alentou as primeiras produções brasileiras de sucesso, e os títulos dos filmes praticamente resumiam a crônica policial daquele tempo. Em 1908, supõe-se que tenha surgido o primeiro filme de ficção, *Os estranguladores ou Fé em Deus* (Antonio Leal)⁸, baseado em um crime real ocorrido no Rio. Dois adolescentes foram estrangulados por uma quadrilha composta por Gerônimo Pegatto, dono do barco

7_ Alguns livros de Luis Fernando Veríssimo transitam entre a crônica, o suspense e a HQ, mas não necessariamente poderiam ser classificados como histórias de policiais em função da verve humorística de seu autor.

8_ Em alguns textos a data de produção é 1906, mas provavelmente foi exibido mais tarde.

Fé em Deus. A história foi encenada ainda em teatro. A professorinha de São Paulo que anavalhou o noivo na terça-feira de carnaval resultou em *Tragédia paulista* (Antonio Leal e José Labanca, 1908), também distribuída com o título *Noivado de sangue* (Antonio Leal e José Labanca, 1908), a estória do estrangulador Miguel Trad que esquartejou sua vítima e a despachou dentro da mala originou três filmes intitulados *O Crime da mala* no mesmo período⁹ (Salles Gomes, 1980: 32).

Explorar crimes no cinema em uma época sem televisão era um filão inesgotável. Em 1913, três fitas giram em torno deste tema: *O Caso dos caixotes* (Irmãos Botelho), baseado em um assalto, *O Crime de Paulo Matos* (Irmãos Botelho), com o assassinato do industrial Adolfo Freire, e *O crime dos banhados* (Francisco Santos), um longa sobre o massacre de uma família com cerca de duas horas.

As trilhas sonoras das produções estrangeiras eram gravadas, mas os filmes brasileiros eram cantados ao vivo. O ponto alto do gênero cantado e falado foram os filmes-revista que faziam paródia do governo, colocando em cena as estrelas do teatro de variedades local. Mas os crimes sempre tiveram sua vaga garantida no coração do público. Essas produções eram extremamente simplórias, montadas com muita rapidez para entrar em circuito antes que o assunto caísse no esquecimento.

O sucesso dos filmes baseados em grandes crimes é compreensível, pois de certa forma o produto nacional naquele período cumpria a função hoje preenchida pelos documentários televisivos e pelo noticiário sensacionalista atual. Por outro lado, era a saída encontrada pelos produtores nacionais para concorrer com as requintadas produções estrangeiras sem gastar muito.

Em diversos períodos os filmes baseados na crônica policial concorreram para levantar o público do cinema nacional. O primeiro ciclo pode ser encontrado em algumas análises descrito como ciclo policial, mas não é uma unanimidade. Salles Gomes (1984) não o faz. Em matérias publicadas na imprensa ou mesmo em estudos sobre o tema é comum encontrar o adjetivo policial aplicado a produções antigas ou mais recentes sem uma grande preocupação em conceituar o gênero entre nós. De *Pixote* (Hector Babenco, 1981), a *Salve geral* (Sérgio Rezende, 2009), a denominação mescla violência, crimes, denúncia social. Sem sombra de dúvida, a questão das desigualdades é um diferencial nítido entre as sofisticadas produções estrangeiras, e a nacional. Mas na verdade, mesmo nos Estados Unidos, *Dragnet*, filme (Leslie Goodwin, 1954)¹⁰ e seriado (NBC, 1951-2004), e filmes

9_ Acerca do fato conhecido como o Crime da Mala (ver 1906) foram realizados três filmes: A Mala Sinistra (Antonio Leal); A Mala Sinistra ou O Crime da Mala (produtor Marc Ferrez) e O Crime da Mala (Alberto ou Jaime Botelho). O crime ocorreu em 1906.

10_ Haveria ainda mais um filme, em 1987, paródia do seriado, dirigido por Tom Mankiewicz e estrelado por Dan Akroyd e Tom Hanks, e um filme feito para a TV como piloto para a série em 1966, dirigido por

como *The naked city* [*Cidade Nua*] (Jules Dassin, 1948), que também seria convertido em seriado (ABC, 1958-1963) são responsáveis por introduzir na tela os aspectos menos favoráveis do crescimento do capitalismo e as desigualdades sociais das grandes cidades, em tom crítico, conforme assinala Mittell (2004). Enquanto o modelo das *sitcoms*, como *I love Lucy* (CBS, 1951-1957), e os seriados consagravam a família americana modelo dos anos dourados, como em *Father knows best* [Papai Sabe Tudo] (CBS, 1954-1960), os seriados policiais mostravam o outro lado da moeda. A diferença é que em *Dragnet* tudo se resume a achar o culpado e o mundo está dividido entre bons e maus, e nos filmes mais tarde classificados como *noir*, como *The naked city*, o mal é intrínseco à sociedade, e para acabar com ele, quase sempre é necessário quebrar regras. O primeiro modelo resiste imbatível em *CSI* e *Law and order*.

Provavelmente a ausência de uma tradição literária dentro deste gênero específico entre nós, aliada ao fato de que a produção estrangeira e, sobretudo, americana do gênero, se firmou no cinema, e depois, na década de 1950, na televisão, contribuíram para que esse tipo de narrativa no Brasil nunca conquistasse um público tão cativo quanto o da chanchada ou da sátira política e de costumes.

As categorias em que se dividem os gêneros cinematográficos sempre foram objetos de discussões ao longo da história do cinema, e foram muito influenciadas pela consolidação e expansão da indústria cinematográfica americana em termos mundiais. O *western*, os filmes de *gângster*, o musical, o melodrama e o filme de horror surgem dessa consolidação (Neale, 2002).

Nas décadas de 1960 e 1970 era comum a associação dos gêneros cinematográficos com as teorias do gênero na literatura, mesmo porque é o gênero literário e as adaptações de grandes obras que vão tirar o cinema do limbo de cultura popular sem importância artística (Stam, 2003). Entretanto, enquanto a existência de uma teoria literária como conhecimento seja aceita, ela é na prática ignorada. Uma das razões, segundo Steve Neale (2002), seria a aparente discrepância entre termos genéricos e divisões na literatura e os termos e divisões familiares aos críticos e teóricos no cinema. Na literatura temos novela, drama, poesia, mas fica difícil traduzir essas categorias diretamente para o cinema. Estas categorias, além disso, passaram por transformações históricas. A palavra gênero no cinema, com frequência, poderia ser substituída por narrativa cinematográfica, o verdadeiro gênero. A imagem predominante na crítica do gênero é a de um triângulo composto por artista/filme/audiência (Neale, 2004). Gênero pode ser definido como modelos/formas/estilos/estruturas que "transcendem a dos filmes individuais, e que orientam tanto a sua construção pelo realizador, quanto a sua recepção pela audiência" (Neale, 2004).

É o desenvolvimento e a expansão mundial da indústria cinematográfica americana que vai ajudar a consolidar uma política de gêneros para o cinema. O que significa que os gêneros comercialmente predominantes vão se impor sobre outros. Mas, embora

algumas classificações sejam sempre mais aceitas, elas divergem de uma época para outra, e de um país para outro, como vai alertar Robert Stam (2003). O melodrama não tem a mesma conotação no Brasil e na Índia. E porque deveríamos excluir termos como filmes de samurai e filmes de *Kung Fu*, que se confundem com filmes de luta marcial, como gêneros?

A classificação de gênero no cinema é bastante influenciada pela classificação ideal para as gôndolas, uma vez que tais categorizações se destinam, no caso do cinema, mais ao mercado, do que a propriamente a representar o conteúdo do filme, como já alertava Adorno em seu famoso texto *Indústria Cultural: o Iluminismo como mistificação de massa* sobre a questão dos filmes A e B, por exemplo, definidas em torno de um potencial de consumo, e de demandas internas, e não necessariamente em torno de sua qualidade artística.

Num passado recente, os chamados filmes B incluíam, por exemplo, o filme policial *noir*, e como se sabe, nos estudos da pós-modernidade, há uma certa recuperação da estética *kitsch*, dos policiais *noir* e dos próprios clássicos do terror, do gótico, não necessariamente aplicada às obras de menor valor artístico.

O gênero na televisão

A classificação de gêneros da ficção seriada na televisão descende do cinema e do rádio. Os filmes B da Universal, Columbia e United Artists (Little Three) vão ser matéria-prima para os seriados americanos, os enlatados ou *canned laughters* – *Batman e Robin* (Fox, 1966-1968) por exemplo, foi um filme seriado com 15 episódios (Lambert Hillyer, 1943). Os filmes *noir*, também inicialmente considerados produção B, vão influenciar parcela da produção de policiais e seriados de detetive.

A categoria usada por Neale (2002) para nomear filmes de detetive, de gangster, e *thrillers* de suspense é a de Crime Contemporâneo. Os mais antigos filmes americanos de detetive incluem *The adventures of Sherlock Holmes or Sign of four* [As aventuras de Sherlock Holmes] (J. Stuart Blackton, 1905), *A career of crime* (Arthur Marvin, 1900)¹¹. As discussões sobre os filmes de detetive têm sido dominadas pela questão do *film noir*, usado para se referir aos filmes de certo período e ligados à literatura policial como *The Maltese Falcon* [O Falcão Maltês] (John Huston, 1941), baseado no livro homônimo de Dashiell Hammet. Como resultado, filmes que não se enquadram nesta tendência estilística são ignorados,

11_ No website do British Film Institute (<http://www.bfi.org.uk>) aparece apenas o nome do diretor de fotografia, e o nome da produtora a Biograph, em parceria com a American Mutoscope. No livro de Neale, não há referências.

o que segundo Neale seria um problema. Entretanto, a categoria *film noir* está muito associada ao autorismo (Stam, 2003: 111)¹², e de uma certa forma confere um ar *cult* aos filmes menos banais que poderiam ser enquadrados dentro do gênero. Certamente, comédia e melodrama são termos facilmente identificáveis por consumidores e produtores, mas *film noir*, certamente, é uma expressão criada pela crítica francesa (Stam, 2003; Neale, 2004). Seus realizadores, nos anos 1940, não faziam filmes a partir do conceito, diferentemente de Lawrence Kasdan, em *Body heat* [*Corpos ardentes*] (1981), e Brian de Palma, em *Black Dahlia* [*Dália negra*] (2006).

Os filmes de *gângster* ocupam um espaço privilegiado na teoria dos gêneros. Assim como o *western*, eles foram referência para os estudos na década de 1960 e 1970. Boa parte desta simpatia é devida ao ensaio *The gangster as a tragic heroine*, de Robert Warshow, para muitos mais um ensaio sobre a cultura do que sobre teoria do cinema. De qualquer forma, também pode ser muito reduutivo. O filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, foi lançado no exterior como filme sobre gangues e filme de *gângster*, o que lhe valeu uma associação com a obra de Martin Scorsese, mas reduziu as possibilidades de debates em torno de *Cidade de Deus* (Shaw, 2005).

Os gêneros policiais na televisão americana constituem na atualidade um dos mais rentáveis nichos a serem explorados notadamente pelas franquias americanas *CSI* e *Law and order*. Mas uma grande referência da televisão americana foi o seriado *Dragnet*, que se originou no rádio e foi lançado em 1949. Seu criador, o autor/ator Jack Webb, ao criar essa série marcou posição na televisão, pois exigiu que fosse filmada, diferenciando-a do esquema de produções da época, com gravações ao vivo em auditório. Webb, que faria um filme baseado na série, de uma certa forma previu essa nova tendência na televisão americana. A série narrava a resolução de casos criminais pelo dedicado detetive de Departamento de Polícia de Los Angeles (LAPD), o Sargento Joe Friday, e seus parceiros, e se tornou a expressão do que MacDonald chamou de a fase do Detetive Neo-Realista (MacDonald *apud* Mittell, 2004: 128). Sua principal inspiração foi o filme *He Walked by night*, que pertencia ao ciclo dos filmes de 1940 classificado como semi-documentários¹³, incluindo o famoso *The naked city*, mais tarde categorizado como *noir*.

(...) Unlike *House on 92nd Street*, *Naked City* was not invested in presenting an authoritatively guaranteed vision of law and order, endorsed by the powers that be. Coscreenwriter Albert Maltz, who should later be

12 Para Stam o autorismo é “menos uma teoria e mais um foco metodológico” utilizado para conceituar produções de orçamento menor do que os blockbusters em que o diretor teria uma completa autonomia para participar de todas as etapas de produção, enfatizando o estilo e a *mise-en-scene* pessoal.

13 O ciclo dos semi-documentários, segundo Mittell, foi baseado nas experiências com os docudrama, documentários que ficcionavam fatos reais, narrados em voz over, que foram utilizados como forma de propaganda de estratégias do governo americano durante a Segunda Guerra, como material informativo, à semelhança de cinejornais.

indicted as one of Hollywood Ten, and director Jules Dassin, a former Communist Part member, both viewed the film as an exercise in "social realism" designed to portray the inequities and harsh realities found in American cities. They locate the criminal element in both the poor and the rich, offering more sympathy for the working-class murderer... Thus in *Naked City*, realism and authenticity are motivated by social critique, rather than investment in status quo and authoritative systems like in *House on 92nd Street*, making the film less consistent with the central assumptions of the semi-documentary cycle... (Mittell, 2004:132)¹⁴.

O estilo de *Dragnet* surgiu de um mix de tendências, reconhecido pelo bordão *just the facts, ma'am* [apenas fatos, senhora], e que tinha o roteiro previamente aprovado pelo LAPD – assuntos como aborto, uso de drogas e qualquer conteúdo sobre sexo eram sumariamente vetados. Suas principais características eram a narrativa em primeira pessoa, limitando a ação às próprias experiências de Friday, o estilo visual de sequências de diálogo adaptado de técnicas clássicas hollywoodianas, e um modelo abstrato e universal de verdade, ou, em autêntica dramatização de uma verdade geral, evitando qualquer menção à vida pessoal dos policiais, o que se tornou fundacional do gênero policial americano (Mittell, 2004).

No Brasil, os filmes policiais e de suspense não possuem a mesma tradição histórica dos Estados Unidos. Em 1954, entrou no ar o primeiro seriado de ação produzido no Brasil, *Capitão 7* (TV Record, 1954-1966). Foi criado especialmente para a televisão, inspirado pelos homônimos americanos. Estrelado por Ayres Campos e Idalina de Oliveira, o seriado ficou no ar até 1966. A esta altura, os seriados que buscavam imitar o formato americano de ficção seriada eram produzidos ao mesmo tempo em que os similares ao da telenovela, originada dos teatros – encenações dramáticas transmitidas ao vivo - e do rádio. Essas performances incluíam adaptações de contos e novelas de mistério, não necessariamente policiais, tanto na TV Tupi (Sudeste) quanto na TV Ceará, no Nordeste (Carvalho, 2004).

14 De modo diferente de *A Casa da Rua 92*, *Cidade Nua* não investiu em apresentar uma visão asseguradamente autoritária da lei e da ordem, endossada pelos poderes usuais. O co-roteirista Albert Maltz, mais tarde acusado de ser um dos Dez de Hollywood (expressão usada para se referir a autores, diretores e produtores de Hollywood que foram presos por se recusarem a responder sobre sua suposta filiação comunista antes da criação do Comitê de Investigação de Atividades Antiamericanas de 1947), e o diretor Jules Dassin, um ex-membro do Partido Comunista, viam o filme como um exercício de "realismo social", concebido para retratar as iniquidades e a pungência da realidade encontrada nas cidades americanas. Eles identificavam o elemento criminoso tanto nas camadas pobres quanto nas ricas, mas viam com mais simpatia os assassinos da classe trabalhadora. Desta forma, em *Cidade Nua*, o realismo e a autenticidade eram motivados pela crítica social, em vez de investir no status quo e nos sistemas autoritários como em *A Casa da rua 92*, tornando o filme menos consistente em relação às concepções do ciclo de semi-documentários do período.

Essas novelas eram transmitidas inicialmente ao vivo, pois o videoteipe seria introduzido apenas na década de 1960, e os temas eram, sobretudo românticos. Foi o caso do seriado romântico *Alô doçura* (TV Tupi, 1955), estrelado por Eva Wilma e John Herbert, na Tupi (Moreira 2000). As agências norte-americanas McCann Erickson e W. J.Thompson dominavam a produção de programas televisivos, pois o mercado nacional não contava com profissionais especializados, e impunham seus anunciantes e produtos.

A primeira telenovela diária foi *2-5499 Ocupado* (1963) produzida pela TV Excelsior (Mattos, 1990). Todavia, o grupo que consagraria o gênero telenovela no Brasil seria a Rede Globo, com *Irmãos Coragem*, nos anos 1970. Mostrar o Brasil urbano do Rio de Janeiro e, mais esporadicamente, de São Paulo, e o restante do país como interior atrasado foi a tônica das sinopses das telenovelas da Globo ao longo de três décadas, deixando de lado outras iniciativas do gênero (Kehl, 2005).

Em alguns momentos, entretanto, a Rede Globo investiu em seriados policiais. Em 1979, eles bem que tentaram em *Plantão de policia*, criação de Bráulio Pedroso, Aguinaldo Silva, Doc Comparato, autores experientes da televisão brasileira. O seriado trazia as aventuras de um veterano jornalista, Waldomiro Pena (Hugo Carvana), encarregado por seu jornal de cobrir as ocorrências policiais. Sem formação universitária, e emocionalmente envolvido com a notícia, ele vivia em conflito constante com o editor Serra, contratado para mudar a imagem do jornal. Pena era o último representante de uma espécie em extinção: o jornalista autodidata que vai cavar suas pautas na rua e se arrisca para conseguir uma boa matéria. Na redação ainda trabalhavam a repórter jovem e rica Bebel (Denise Bandeira), fascinada pelo jornalismo policial e pela figura de Waldomiro, com quem passa a colaborar.

Certamente, ter como principal personagem um jornalista não ajudou o seriado a se consolidar como um gênero diferenciado da telenovela, ainda mais que o jornalista em questão era interpretado por um ator, Hugo Carvana, que para o grande público se celebrou como o representante contemporâneo do malandro carioca e do jeitinho brasileiro, uma imagem que ele cultivou através de seus personagens e do filme *Vai trabalhar, vagabundo* (Hugo Carvana, 1973), baseado na famosa canção homônima de Chico Buarque. A visão edulcorada e simplista do cotidiano de uma redação jornalística, sempre um problema nas produções nacionais, tampouco caiu no gosto do público. Mesmo durante o período em que Pena foi criado, a trajetória da notícia nas redações já havia mudado bastante, o que tornava inverossímil sua personagem. E do ponto de vista do imaginário popular, a realidade era mais complexa. Enquanto os jornalistas de televisão brasileira faziam (e ainda fazem) o gênero rapaz de família, de terno e gravata, padronizados pela estética da Rede Globo, que criou um modelo a ser seguido dentro do telejornalismo nacional, a ideia popular de um jornalista de diário impresso mais se assemelha a de um intelectual, um perfil legado do século XIX. Entre os dois clichês, Pena não teve vez. O seriado foi o pioneiro em abordar temas como tráfico de drogas, disputa de gangues e crimes contra prostitutas e homossexuais na televisão brasileira,

uma vez que as telenovelas, mesmo quando investiam em crimes passionais, golpes e drogas, nunca foram muito além de algumas menções. Sua estrutura dramática e seu estilo, entretanto, eram visivelmente tributários da telenovela.

Em 1997, Malu Mader, uma das estrelas da Rede Globo, daria vida à policial Diana Maciek, em 12 episódios da série *A Justiceira*, nova tentativa da emissora de criar um seriado de ação com estilo diferenciado. Na época, a série, dirigida por Daniel Filho e José Alvarenga Jr., que dirige *Força-tarefa*, foi toda gravada em película 35 mm. Mesmo assim não emplacou. Ao transpor para um cenário local uma personagem baseada num estereótipo de filmes de ação hollywoodianos para representar uma policial brasileira em conflito com o seu distintivo – ela mata acidentalmente um colega de trabalho e deixa a corporação -, *A Justiceira* conseguiu provar que uma produção brasileira poderia exibir a mesma eficiência técnica das estrangeiras do gênero, mas continuou muito distante da realidade nacional e não deixou herdeiros. Quando a atriz principal engravidou, a série caiu dos 32 para 12 episódios. O modelo de produção era sempre o de *thrillers* de ação americanos com perseguições de carro, cenas de luta em que a personagem exibe domínio das artes marciais, etc.

As tentativas anteriores, na verdade, sempre evitaram colocar o policial como personagem principal de seriados e telenovelas. Delegados e investigadores sempre entraram furtivamente pelos palacetes das telenovelas e seriados. O desinteresse não chega a ocultar o problema da falta de legitimidade do policial junto ao imaginário social brasileiro. Comumente associados a ditaduras, de Vargas aos militares de 1964, os policiais brasileiros, mal-pagos, instrumento de repressão política no passado, e na atualidade quase sempre acusados de corrupção e de alianças com o submundo, sempre foram alvo de desconfiança da população. Com essa má fama, difícil colocá-los como heróis ou mocinhos de narrativas ficcionais. Daí o extremo sucesso de seriados americanos.

Definitivamente o gênero policial ganha uma identidade brasileira e começa a invadir as telas da televisão. Depois dos boatos sobre as negociações, frustradas, para transformar *Tropa de elite*, o primeiro filme, que ganhou versão internacional e o Urso de Prata em Berlim em 2009, em seriado, a Globo lançou sua primeira série investigativa retratando o cotidiano de um grupo de policiais que investiga a própria polícia. *Força-tarefa*, escrita por Fernando Bonassi – de *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e *Cazuza: o tempo não pára* (Sandra Wernek e Walter Carvalho, 2004) – e Marçal Aquino – de *Nina* (Heitor Dhalia, 2004) – mostra sete policiais que formam uma corregedoria destinada a investigar os desvios de conduta de outros membros da corporação. O diretor é José Alvarenga Jr. Na série, o grupo é chefiado pelo coronel Caetano, interpretado por Milton Gonçalves, mas a ação da história cabe ao tenente Wilson, interpretado por Murilo Benício. A pernambucana Hermila Guedes interpreta Selma, braço direito dele na trama. Além dos três, a equipe conta com Jorge (Rodrigo Einsfeld), Irineu (Juliano Cazarre), Oberdan (Henrique Neves) e Genival (Osvaldo Barauna). Selma, como a única mulher da corporação, passa uma imagem sexual andrógina.

O surgimento de seriados com um perfil mais definido em termos de formato e temática como *A lei e o crime*, na Record, *Força-tarefa*, da Globo, *9 mm São Paulo*, da Fox e *Mandrake*, da HBO, faz pensar em uma nova tendência dentro da ficção seriada no Brasil, bastante distinta da telenovela e das minisséries, que mescla uma linguagem dos filmes policiais americanos a uma estética naturalista que não se priva de nenhum recurso para falar de violência e pobreza. Se, por um lado, a abordagem segue uma linha bem distinta daquela legitimada pelas obras do Cinema Novo, sobretudo naquelas produções que se aproximavam do Realismo Italiano, como *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), por outro lado algumas delas dialogam com obras que se tornaram famosas no mercado internacional, como *Os cafajestes* (1962) de Ruy Guerra, e que no Brasil nunca foram tão populares. Distintos de seus congêneres, os policiais brasileiros não são modelos de heroísmo inquebrantável, como sugerem os seriados-franquia americanos do gênero *Law and order*, *CSI* e *Cold case* (CBS, 2003-2010). São pessoas de carne e osso, com problemas domésticos, de corrupção, e, sobretudo, como convém a policiais de um país com graves conflitos de ordem social e de desenvolvimento, com muito pouco dinheiro sobrando. Nada de carrões, apartamentos de luxo, nem tecnologias sofisticadas de investigação.

Embora com moldura mais sofisticada, esta humanização do papel do policial para ser também encontrada no seriado argentino *Epitaphs [Epitafios]*, outra parceria da HBO voltada para o mercado latino, e exibida em 2009 no Brasil em sua segunda temporada. A segunda temporada de *Epitafios*, co-produção da HBO Latin America com a produtora argentina Pol-ka, demorou a chegar. A primeira temporada foi em 2004 – quem quiser assistir vai ter de recorrer ao *You Tube*, pois a série só foi comercializada em DVD nos Estados Unidos. A dupla de detetives Renzo Márquez (Julio Chávez) e Marina Segal (Cecília Roth, a Sexília de *Labirinto de Passiones* de Pedro Almodóvar), volta a se reunir para enfrentar um *serial killer* que, aparentemente, reproduz crimes que já ocorreram a partir da reconstituição fotográfica de seus registros divulgados na imprensa. Até aí nada que mereça uma atenção especial, exceto pelo ambiente de delegacia, que lembra mais as brasileiras e latinas do que as americanas, certamente. A referência do estilo que ficou conhecido como *noir* é evidente tanto na trama quanto na narrativa.

Na série da Record, *A lei e o crime*, o traficante é o mocinho, que se envolve com o crime para se vingar do cunhado, um policial corrupto. Na verdade, os policiais da série não são modelos de bom comportamento, e a salvação da corporação vem na figura de uma delegada que não pertenciam aos quadros da polícia – de família rica e influente, ela decide se tornar policial ao presenciar a morte do pai por bandidos. *A lei e o crime* foi exibida pela Rede Record entre 5 de janeiro e 8 de junho de 2009, protagonizada por Ângelo Paes Leme, fazendo o papel de Nando da Bazuca, e Francisca Queiroz, no papel da delegada Catarina. Conta a história de Nando (Ângelo Paes Leme), um ex-pára-quedista de seus 30 anos que mata o sogro e passa a ser perseguido pelo cunhado, o policial Romero (Caio Junqueira). Paralelamente, há a história de Catarina (Francisca Queiroz), uma mulher da alta sociedade, que resolve ser delegada depois que seu pai é assassinado.

A segmentação de mercados e a expansão dos conglomerados de mídia, através de *franchising* e da internet, requer produtos transnacionais que sustentem o império das grandes marcas. Desta forma, investir em produções regionais e locais, tanto no cinema, quanto na televisão, pode ser uma estratégia muito mais política do que econômica de demarcação de espaços e aperfeiçoamento de competitividade. Se, por um lado, o modelo de estratégia de expansão expresso pelo lema *think globally, act locally* fortalece a indústria cultural de entretenimento - baseada no modelo da sociedade americana - por outro, acirra contradições entre modelos de desenvolvimento e padrões culturais, fazendo surgir, em contrapartida, cinematografias e modos de produção alternativos, quase como um reflorescimento da indústria do audiovisual, em diversas partes do mundo.

Essas novas produções, em alguns casos, são responsáveis por colocar em cena novas personagens, os excluídos sociais da sociedade de consumo global. Essa contrapartida é acompanhada, com interesse, por produtores internacionais, como se pode constatar por iniciativas como o Sundance Festival, promovida pelo Instituto Sundance, nos Estados Unidos - presidido pelo ator e produtor Robert Redford, apoiado por Miramax e grupos como o japonês NHK (Japan Broadcasting Corporation). Ou ainda em parcerias como as das produtoras O2 (Fernando Meirelles) no Brasil, e a Cha Cha Cha (Alfredo Cuarón, Guillermo Del Toro e Luiz Inarritu), no México, com a Universal, para produzir filmes locais.

Garcia-Canclini (2008) chama a atenção sobre a necessidade de discutir a função da obra dentro da indústria audiovisual para entender melhor a forma como esses novos gêneros surgem e sua função. Não faz mais sentido discutir filmes e seriados televisivos como se fossem meros produtos artísticos, ou ainda simplesmente representações da cultura nacional, sob uma economia marcada pela globalização. Lidar com essa nova realidade certamente implica entender o universo das co-produções e das parcerias (Mercosul, Ibermedia), tão importantes neste momento para a sobrevivência do mercado latino-americano. A necessidade de entender o interculturalismo dessas produções, e sua relação com a cultura midiática e local é visceral.

Conclusões

O espaço para uma nova geração de seriados policiais no Brasil está aberto. Assim, se a questão é entender um cinema e uma televisão cultural para lidar com o interculturalismo (Garcia-Canclini, 2008), e criar produtos transculturais, o desafio está lançado. Entretanto, os grandes grupos internacionais de mídia, como FOX e HBO, também estão investindo em criar produtos interculturais e participar do processo de renovação do gênero na TV latino-americana.

Os policiais brasileiros seguem o estilo semi-documental americano em alguns momentos - *Cidade de Deus*, *Cidade dos homens*, e as sequências de *Tropa de elite* tem narradores, mas os seriados na televisão não têm. *A lei e o crime* começa com a delegada Teresa narrando sua história, mas este registro se perde ao longo da minissérie. Nos brasileiros, a vida pessoal dos policiais é definitivamente parte da história tanto no cinema quanto na televisão. A fórmula do *though killer*, considerada a essência do *film noir* está de volta, com investigadores do sexo masculino, nem sempre independentes da corporação, mas resolvendo crimes muito mais por sua masculinidade e empenho pessoal, do que por habilidades técnicas ou de dedução científica.

Algumas outras referências foram inspiradas por uma certa tradição de filmes brasileiros do Cinema novo – a crítica social, o realismo, a exclusão, e pelo pesadelo urbano. *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Cidade dos homens* (Rede Globo, 2003-2005) foram adaptados do romance *Cidade de Deus*, escrito por Paulo Lins, resultado de oito anos de uma pesquisa etnográfica coordenada por Alba Zaluar na favela homônima, onde Lins foi criado.

A série da Fox, *9 mm: São Paulo*, parceria com a Moonshot Pictures, foi ao ar na Fox Brasil e em Portugal, pela Fox Crime, em 2008, e foi criada pelos jornalistas Roberto d'Ávila e Carlos Amorim, e pelo roteirista Newton Cannito. Amorim foi o autor de *CV PCC - A irmandade do crime* (2003). O livro é um relato sobre os ataques desferidos pelo crime organizado em São Paulo e a formação das duas maiores facções criminosas do país, Comando Vermelho e Primeiro Comando da Capital. A série segue o estilo visual e narrativo de *Cidade de Deus*, e recorre ao uso frenético da câmera e *close-ups*. O alto contraste das cores cede lugar ao preto e branco como uma clara referência ao documental. O lançamento inclui estratégias como videojogos e performances. O protagonista da série, que também possui como foco principal a corporação, é o incorruptível delegado Eduardo interpretado por Luciano Quirino.

A corporação, sempre colocada em segundo plano pela cinematografia nacional, vista como aliada da ditadura e da tortura no passado mais recente, emerge nestes seriados como uma perspectiva de recuperação da cidadania, ainda que com imensos problemas a serem resolvidos. Mas como diria o Capitão Nascimento em *Tropa de elite 2*, o maior sucesso da história do cinema nacional, o inimigo agora "é outro".

Referências

GARCIA-CANCLINI, Nestor (2008). *Latin American Cinema as Industry and as Culture: its transnational relocation*. Keynote presented in Transnational Cinema in Globalising Societies Conference, Puebla, Mexico, September 29-31.

MATTOS, Sérgio. *Um Perfil da TV Brasileira: 40 anos de história: 1950-1990 (1990)*. Salvador: Capítulo Bahia da Associação Brasileira de Agências de Propaganda e Empresa Editora A TARDE S/A. (eds.). [Em linha]. [Consultado em 10 de Maio de 2011.]. Disponível na Internet: URL: <<http://www.sergiomattos.com.br>>.

MITTELL, Jason (2004). *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and Londres: Routledge.

MOREIRA, Roberto (2000). "Vendo a Televisão a partir do Cinema". BUCCI, Eugênio e HAMBURGUER, Ester (org.). *A TV Aos 50. Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

NEALE, Steve (ed.) (2002). *Genre and contemporary Hollywood*. Londres: BFI.

STAM, Robert (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

Cinema na tevê: um estudo das produções ficcionais da RBS TV

Miriam de Souza Rossini

Introdução

A proposta deste artigo é apresentar o modelo de produção do Núcleo de Especiais da RBS TV,¹ para, a partir disso, compreender os aspectos estético-narrativos das produções ficcionais que são apresentadas em dois programas televisivos na emissora: *Histórias curtas* (curtas-metragens feitos a partir de editais da emissora) e *Curtas gaúchos* (seleção de curtas-metragens feitos no Rio Grande do Sul e apresentados na emissora). Pretende-se comparar o conjunto de filmes ficcionais² exibidos em cada programa a fim de identificar as permanências e as rupturas empreendidas em cada projeto tendo em vista que os filmes, embora tenham sido feitos por profissionais do campo cinematográfico, visam a diferentes meios: a televisão e o cinema. Não é, portanto, uma análise de cada episódio da série, individualmente, mas do conjunto dos episódios ficcionais que compõem cada programa.

O Núcleo de Especiais da RBS, coordenado por Gilberto Perin, completa onze anos em 2011, e nesse período movimentou o espaço de produção e de distribuição de produtos ficcionais gaúchos. Daí o interesse em analisarmos, neste artigo, como a aproximação entre os dois campos, o televisivo e o cinematográfico, converge a partir de tais experiências de produção conjunta, para realizarem algo que vai além do cinematográfico ou do televisivo, que é o audiovisual. Para compreender quais as características estéticas e narrativas desses produtos é que serão analisados os filmes exibidos no *Histórias curtas* em 2009, produzidos naquele ano a partir do edital de 2009, e os filmes selecionados pela emissora, entre as produções recentes no Estado, para serem exibidos na edição 2010 de *Curtas gaúchos*. Vão ser analisados: as temáticas, os modelos narrativos, a montagem e o uso da linguagem audiovisual nos filmes.

1_ Rede Brasil Sul de Telecomunicações (RBS): empresa gaúcha que reúne diferentes mídias e atividades vinculadas à comunicação, entre elas a televisão. A empresa é afiliada à Rede Globo de Comunicação, e possui empreendimentos comunicacionais que se estendem do Rio Grande do Sul a Santa Catarina, no Sul do Brasil.

2_ Embora os dois programas exibam filmes ficcionais e documentários, a análise abará apenas os filmes ficcionais.

Esta discussão faz parte do projeto de pesquisa “Convergências entre imagens audiovisuais: marcas narrativas, estéticas e mercadológicas no cinema gaúcho”, desenvolvido com apoio do CNPq.³

Produzindo para o Núcleo de Especiais da RBS TV

Em Julho de 1999, estreava o primeiro programa produzido pelo Núcleo de Especiais da RBS TV: a série *Os vinte gaúchos que marcaram o século XX*. Segundo Gilberto Perin (2009), idealizador do Núcleo junto com Alice Urbim e Raul Costa Jr., a intenção era colocar no ar programas com temáticas relacionadas à cultura gaúcha. Nisso, eles se mantinham fiéis à proposta de criação da então TV Gaúcha, em 1962: ser essencialmente uma televisão gaúcha. Embora tenham se vinculado à Rede Globo em 1971, a agora RBS TV mantinha a mesma disposição, algo que se via pelos slogans da emissora ao longo dos anos: “aqui o Rio Grande se vê”; “RBS TV, a tevê dos gaúchos”, etc.

Ser afiliada da Rede Globo também impunha obrigações e limitações, como explica Gilberto Perin (2009: 20):

existem cláusulas da relação entre as duas empresas que regulam os aspectos comerciais e de espaço da programação. A RBS TV ocupa os horários optativos de programação que a Globo libera para exibição da programação regional. É o caso dos documentários e episódios de ficção produzidos pelo Núcleo de Especiais no Rio Grande do Sul, com programas de 15 minutos, uma vez por semana (sábados, 12h20min); e eventualmente algumas séries aos domingos, depois do programa *Teledomingo*.

Além dessas questões de horários, há ainda o fato de que a Rede Globo, desde os anos setenta, instituiu o Padrão Globo de Qualidade, que define a qualidade técnica, estética e temática das suas produções. Esse padrão também deve ser observado pelas suas afiliadas. Em termos dos telespectadores da RBS TV, esse padrão é cobrado, pois, assim como a Rede Globo, a empresa gaúcha procura se distinguir das demais pela qualidade dos seus produtos e pelo avanço tecnológico.

Raul Costa Jr. (2009), ex-diretor de produção do RBS TV, explica que desde o princípio foi traçada uma série de metas que deveriam ser seguidas pelo Núcleo. Em todas elas,

³_ Integram o grupo de pesquisa a Dra. Fatimarlei Lunardelli (UFRGS/Unisinós) e os alunos de Iniciação Científica do Curso de Comunicação da UFRGS: Álvaro Bernardi (BIC/CNPq), Alexandra Zortéa (PIBIC/UFRGS) e Maurício Pflug (BIC Voluntário).

observa-se a necessidade de fomentar o mercado audiovisual local, buscar a inovação no tratamento de temáticas locais e estimular a criatividade na produção audiovisual. A sustentabilidade dos projetos desenvolvidos pelo Núcleo ou apoiados por ele é outro eixo importante, pois é o que permite a manutenção desses produtos na grade da emissora.

Para dar conta desses eixos, organizados em oito itens, foram testados diferentes modelos de produção ao longo dos anos, que podem ser sintetizados nos seguintes modelos: produção própria da RBS TV, com diretor e/ou equipe convidada; projeto de produtora independente em co-produção com a RBS TV; editais da RBS TV para seleção de projeto de produtoras independentes. Esses modelos são observáveis a partir dos próprios produtos, sendo que os projetos podem ser de documentários, de docudramas (híbridos de ficção e documentário) e de ficção. Em geral, as produções estão organizadas enquanto séries de programas. Algumas são microsséries, enfocando um personagem ou grupo de personagens, como *A família Brasil* (2009), ou *Fantasia de uma dona de casa* (2009). Outras são seriados unitários, agrupados sob um título guarda-chuva como os que escolhemos para análise: *Histórias curtas* ou *Curtas gaúchos*.⁴

O Núcleo garante distribuição e divulgação para todos os produtos desenvolvidos nos projetos, ou seja, fecha o ciclo de produção, algo tão difícil para muitos filmes brasileiros, em especial de curta-metragem. Eles também contam com o apoio do Barrisul, o Banco do Estado do Rio Grande do Sul. Esse apoio, aliás, é muitas vezes criticado por alguns produtores de cinema, como se lê no editorial do boletim número 82, de janeiro de 2008, da APTC-RS:⁵ "o apoio do Barrisul ao projeto Histórias Curtas da RBS é importante, mas segue os interesses da emissora de televisão e de modo algum substitui o implemento do cinema."

Apesar de algumas críticas, em especial em função do modelo de financiamento do *Histórias curtas*, o que se observa é que o Núcleo de Especiais da RBS TV tem movimentado o mercado audiovisual local, apostando em produtos novos e de formatos variados. Nesse sentido também promove a experimentação de linguagem e de temática, que é um dos aspectos importantes apontados por Raul Costa Jr.

Se olharmos para o ano de 2001, que é quando a produção do Núcleo se estabelece, observaremos um pouco dessa variedade. Naquele ano se produziu a série de documentários *Mundo Grande do Sul*, sobre imigrantes no Estado, em que cada episódio foi dirigido por um diretor convidado; *Contos de inverno*, curtas de ficção em parceria com a Casa de Cinema de Porto Alegre; a série de documentários *Memória especial*, sobre fatos históricos gaúchos; as séries *Histórias curtas* e *Histórias extraordinárias*; três programas sobre o Natal: *Natal Grande do Sul*, *Minha história de Natal* (12 episódios de 3 minutos) e *Natal Luz 2001*. Também se exibiram quatro filmes nos *Curtas gaúchos*.

4_ A classificação segue aquela proposta por Ana Maria Figueiredo (2003).

5_ Associação Profissional dos Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul.

Em 2009, a série *Histórias curtas*, que analisaremos, dividiu a grade com: a série de quatro episódios do documentário *Porto Alegre dos Açores*; duas séries ficcionais feitas em co-produção com a Casa de Cinema de Porto Alegre: *Fantasia de uma dona de casa* e duas temporadas de *As aventuras da família Brasil*, cada uma com quatro episódios; a série de quatro episódios do documentário *A era dos dinossauros*, sobre os dinossauros no Rio Grande do Sul; três episódios do *Especial de 10 Anos*, que comemorava a primeira década do Núcleo, além dos tradicionais *Histórias extraordinárias* (cinco episódios) e *Minha história de Natal* (três episódios).

Essa produção extensa e contínua movimentou tanto os profissionais da própria empresa quanto profissionais de produtoras estabelecidas no Estado. Dentre os parceiros mais constantes observa-se a Casa de Cinema de Porto Alegre, que é uma das mais conhecidas produtoras do Rio Grande do Sul. Criada em 1987, a empresa realiza os filmes e demais projetos cinematográficos dos membros da Casa, e estabelece parcerias com diferentes emissoras de televisão. Além da RBS TV, ela co-produz com a Rede Globo de Televisão e com outras emissoras nacionais e internacionais. Em abril de 2011, a série *Mulher de fases*, co-produzida com a HBO, entrou no ar.

Também é possível observar, pela grade de produção do Núcleo de Especiais da RBS TV, que alguns projetos de documentários são desenvolvidos por uma única produtora, como a Accorde Filmes (que realizou *A era dos dinossauros*, em 2009) ou a Estação Elétrica (que produziu *Na trilha dos rios*, em 2007).

Num levantamento feito por Brittos e Luz (2009: 123), constatou-se que

até 2001, não existia um mercado de produção de teledramaturgia no Estado, o que inviabilizava qualquer tipo de especialização na área. Com o prêmio *Histórias Curtas* e o rápido aumento das produções da RBS TV, foi se criando o hábito de dirigir, produzir e atuar para televisão. Levantamento realizado junto às produções veiculadas pelo Núcleo no período de 1999 até 2006, verificou-se que estiveram envolvidos, no total, 5.850 profissionais técnicos nas equipes de produção, além de 1.098 atores.

Nos últimos anos, o que se observa é que muitos profissionais recém-formados nos novos cursos de realização audiovisual abertos no Estado são os que mais se envolvem com o Núcleo. Talvez por isso um dos aspectos abordados no texto de Brittos e Luz ainda ocorra: os baixos cachês pagos pela emissora para os profissionais de empresas independentes que trabalham com a RBS TV em co-produção, sem que haja reclamação por parte dos respectivos sindicatos. Afinal, para um profissional que está se inserindo no mercado, a janela de exibição aberta pela RBS TV significa atingir um público que, de outra forma, dificilmente se atingiria. Ou, como afirmam Brittos e Luz (2009: 123),

As equipes enxutas e a verba curta são as dificuldades para o trabalho na produção de qualquer programa de ficção da RBS TV. No entanto, ter o nome da casa e a garantia de exibição para um público de 1 milhão de espectadores atrai apoiadores, além de dar credibilidade nas solicitações a órgãos públicos e privados.

Produzir com a RBS implica, portanto, mais ganhos simbólicos do que financeiros, propriamente dito. A produtora Aletéia Selonk (2009), da Okna Produções, deu o seguinte depoimento durante um evento de extensão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que exemplifica a questão:

o *Histórias Curtas* impõe um ritmo de produção muito árduo no que diz respeito aos recursos que são dados e, contrapondo aos recursos, a responsabilidade da exibição é grande. O que acontece? A gente vai lá, diz: vamos concorrer ao *Histórias Curtas*, e a gente ganha, e quando a gente ganha, a gente fala: ah, a gente se comprometeu a fazer essa história com essa estrutura, nesse prazo. Só que no final vai cair lá na televisão do nosso Estado, e é uma exibição que alcança milhões de pessoas. E aí como é que eu vou falar: "pô, equipe, vamos fazer aqui do jeito que dá, pois é isso que eles estão nos dando"? Não, na hora H, você se reúne com os profissionais; a gente se olha e fala: "vamos fazer o melhor que for possível mesmo". Claro que de maneira nenhuma estou aqui desvalorizando o valor que é dado no prêmio, mas é que, na verdade, eu acho que o valor desses filmes prontos, de todos do *Histórias Curtas*, são filmes que valem muito mais do que aquele prêmio, porque a gente reúne os melhores profissionais do mercado. Só que todo mundo fala: "legal! Vamos fazer o *Histórias Curtas*? Vamos!". Só que o investimento é tamanho, porque na hora que a gente ganha o prêmio, a gente se dá conta que uma exibição vai fazer com que o nosso trabalho chegue a milhões de pessoas numa vez só, e isso muito nos interessa.

Outro aspecto que é apontado pelos realizadores é a limitação quanto ao assunto, à linguagem, às imagens mostradas, em especial por causa do horário em que a maioria dos programas é exibida: sábados às 12h20min, quando, normalmente, as famílias estão almoçando. O diretor Carlos Gerbase (2009: 53), que é um dos sócios da Casa de Cinema e conhecido pelo cunho erótico dos seus filmes, faz o seguinte comentário:

quando se discutem os programas de teledramaturgia que a RBS TV produz e exhibe naquele horário tradicional logo depois do Jornal do Almoço, não é o que está interdito em relação ao sexo, e sim o modo como (menos eventualmente do que se supõe) o sexo está lá e quais são os seus limites, considerando o horário da exibição [...].

Por isso, ele simplifica, ironicamente: “há sempre uma opção possível e confortável para roteiristas e diretores; estabelecer, *a priori*, que a história não deve ter qualquer apelo erótico” (*idem*). Não é apenas o sexo, porém, que é interdito. Há uma variedade de temas e de enfoques que acabam sendo evitados, conscientemente ou não, a fim de que os produtos sejam aceitos pelos telespectadores gaúchos, em geral muito conservadores. Observar o conjunto dos curtas-metragens apresentados em dois programas, *Histórias curtas*, edição 2009, e *Curtas gaúchos*, edição 2010, nos permite olhar mais atentamente tais aspectos.

Tensionamentos de produção entre cinema e televisão

Na grade de programação da emissora, há dois programas que veiculam predominantemente ficção: o *Histórias curtas* e o *Curtas gaúchos*. Este, aliás, foi o que inaugurou a apresentação de curtas na televisão gaúcha em 2000, porém, em apenas um ano, apresentou praticamente toda a produção local dos anos 1980 e 1990. No ano seguinte, começou a selecionar a produção recente para a grade da emissora, diminuindo bastante o número de filmes exibidos. Também é nesse momento, 2001, que o Núcleo amplia seus formatos de produção, conforme vimos.

Em 2010, foram apresentados nove filmes de curta-metragem: oito ficções e uma animação. As ficções foram: *Enciclopédia*, de Bruno Barreto; *Dormindo no escuro*, de Cris Werle; *Caminhos*, de Fernanda Boff e Vinícius Bock, *Futebol Sociedade Anônima*, de Cintia Langie e Rafael Andreazza; *Mapa Mundi*, de Pedro Zimmermann; *A dimensão do reflexo*, de Rafael Onzi; *Segura na mão de Deus*, de Elisa Simczak Treuherz e William Linhaes; *A invasão do Alegrete*, de Diego Müller; e a animação *Vida de personagem*, de Alexandre Linck.

Desse material, cinco foram selecionados a partir de filmes produzidos nas universidades. Da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) foram selecionados: *Segura na mão de Deus* e *Caminhos*. Da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) foram escolhidos: *Vida de personagem*, *A dimensão do reflexo* e *Dormindo no escuro*. Quanto aos demais, *Enciclopédia* foi produzido pela Okna Produções; *Mapa Mundi* foi produzido pela Martins Produções; *A invasão do Alegrete* foi produzido pela GM2 Filmes. Todas essas produtoras são de Porto Alegre. A exceção é *Futebol Sociedade Anônima* que foi produzido por uma produtora do interior do Estado, a pelotense Moviola Filmes. A Okna Produções (de Aletéia Selonk) e a Martins Produções (de Regina Martins) pertencem a produtoras com longa experiência em realização audiovisual no Rio Grande do Sul. Já a GM2 Filmes e a Moviola Filmes são empresas novas e formadas por profissionais que, em sua maioria, estão no mercado há menos de dez anos. A maioria dos filmes escolhidos, portanto, são de produções universitárias ou de filmes feitos por empresas novas, o que ajuda a demonstrar que a grade da emissora funciona também como vitrine para uma nova geração de profissionais do audiovisual.

Quanto às temáticas abordadas, observa-se uma variedade de enfoques, com ênfase em problemas existenciais, em especial a solidão, e amorosos. Mesmo as três narrativas que trazem crianças como protagonistas (*A dimensão do reflexo*, *Enciclopédia* e *Caminhos*) abordam essas temáticas; *Enciclopédia* e *Caminhos*, por exemplo, tratam das agruras do primeiro amor. Dois filmes trazem personagens identificados com a figura do gaúcho: a comédia *A invasão do Alegrete* e *Mapa Mundi*, que pertence ao gênero fantástico.

O *Histórias curtas* é o outro modelo ficcional tradicional da RBS TV, produzido através de edital desde 2001. Ao longo dos anos, esse edital foi se modificando para dar conta das demandas dos produtores. Assim, se em 2001, apenas filmes de ficção com atores podiam se inscrever, hoje já são aceitos filmes documentários e animações, desde que a temática seja livre. Outra exigência é quanto à duração, que varia de 10 a 12 minutos para ficção e documentário, e de 7 a 12 minutos para animação. Atualmente, é necessário que apenas o diretor do filme comprove que reside no Rio Grande do Sul, pois o edital é para o desenvolvimento do mercado local de teledramaturgia.

O ritmo de produção, como explicou Selonk, é acelerado. Os roteiros selecionados são divulgados em maio e precisam estar prontos em outubro, quando começam a ser exibidos no horário de almoço. Recentemente, criou-se uma cláusula que obriga o diretor de cena e o roteirista a participar de uma Oficina de Criação, ou terá seu projeto desclassificado, pois um dos problemas enfrentados em edições anteriores era a dificuldade de o projeto ser desenvolvido no tempo previsto. Desse modo, começava a ficar explícita a diferença entre os modelos produtivos televisivos e o cinematográfico, já que o primeiro é regido por uma urgência de finalização que o outro não tem, pelo menos no Brasil. Cada edital prevê a produção de oito curtas, em parceria entre produtoras gaúchas e a RBS TV.

Em 2009, foram feitos cinco filmes de ficção, dois documentários e uma animação, o que dá uma proporção semelhante ao do *Curtas gaúchos*. As ficções foram: *Caderno vermelho*, de Maria Clara Bastos; *O boxeador*, de Leonardo Wittmann; *Sem sinal*, de Vicente Moreno; *Um breve assalto*, de Zeca Britto, e *À moda antiga*, de Bruno Carvalho. Os documentários foram: *A jaqueta do Elvis*, de André Constantin, e *Luz e sombra no paralelo 30*, de Rene Goya Filho. A animação foi: *O retorno de Saturno*, de Lisandro Santos.

Quanto às produtoras, a maioria também é de empresas que está há pouco tempo no mercado: Alecrim Produções Culturais (*Caderno vermelho* e *Um breve assalto*), Firma Filmes (*O boxeador*), Transe (*A jaqueta do Elvis*), Estação Elétrica (*Luz e sombra no paralelo 30*) e Cartunaria Desenhos (*O retorno de Saturno*). A exceção é a Surreal (*Sem sinal*), de Marta Biavaschi, produtora que tem bastante tempo de atuação no mercado gaúcho. Assim como as empresas, o que se observa pela ficha técnica dos filmes é que muitos dos membros das equipes técnicas são da nova safra de realizadores que chegaram ao mercado a partir dos novos cursos de realização audiovisual. Isso repete o que vimos nos *Curtas gaúchos*.

Outros aspectos podem ser ressaltados. Em termo de temáticas, o *Histórias curtas* também enfoca predominantemente a solidão e as relações amorosas, mesmo nos filmes que tematizam a infância (*À moda antiga* e *O boxeador*). A relação entre avós e netos aparece muito nesses filmes que envolvem a infância, seja no *Histórias curtas* seja no *Curtas gaúchos*. Não há, porém, personagens marcados pelo gauchismo, como havia nos *Curtas gaúchos*.

Observando as duas temporadas dos programas, vê-se que a imposição de temática livre vale para as duas programações, em função do horário de exibição e do público-alvo. Além da infância, também há a presença de famílias nas histórias. Em apenas um dos filmes, a família era disfuncional, e foi num *Histórias curtas* (*Sem sinal*, em que a filha abandona a família para seguir um estranho).

Quanto ao gênero, observa-se o predomínio do romance e da comédia nas duas programações. Ou seja, para chegar à televisão naquele horário é preciso achar temáticas e enfoques mais amenos, como avisa Gerbase. Apesar disso, no *Histórias curtas* há dois dramas familiares (*O boxeador* e *Sem sinal*), e nos *Curtas gaúchos* há três filmes que dialogam com o surreal (*A dimensão do reflexo*, *Dormindo no escuro*, que foram feitos pelos alunos da Unisinos, e *Mapa Mundi*).

Quanto à estrutura narrativa, os filmes dos *Curtas gaúchos* costumam ser mais elaborados, com alternâncias de espaço e tempo maiores. Talvez as produções do *Histórias curtas*, até pelo pouco tempo de realização que possuem, são mais formais, narrativamente. A nova imposição de que o roteirista e o diretor precisem participar de um curso de roteiro também deve ter como efeito uma certa padronização no modelo narrativo, ou pelo menos no ritmo de desenvolvimento da narrativa.

Em termos de estética, também os filmes do *Curtas gaúchos* inovam mais, tanto em montagem quanto em enquadramentos e planos. No entanto, há mais fusões e efeitos especiais nos filmes feitos para o *Histórias curtas*. Não dá para dizer que um e outro tenham, no entanto, ritmos muito diferentes de montagem, que os caracterizem como produtos de cinema ou de televisão.

Talvez o que mais se ressalte entre um grupo e outro de filmes seja o próprio ritmo da produção e a necessidade de fazer o produto em menos tempo, dentro de um cronograma rígido e de um controle maior por parte da empresa financiadora do projeto.⁶ Essas

6_ O diretor Fabiano de Souza que fez o curta-metragem *O louco*, adaptação de um conto de Dyonélio Machado para a série *Escritores Gaúchos* (2007), posteriormente reeditou o material para transformá-lo num longa-metragem, ainda inédito. Nesse processo, segundo depoimento do diretor, houve a necessidade de trabalhar digitalmente as imagens a fim de corrigir pequenos problemas decorrentes da produção para a televisão, já que naquele momento o tempo se sobrepunha à qualidade técnica final do produto. (Encontro Socine, 2010). Nota dos organizadores: v. texto de Fabiano de Souza neste livro.

marcas da rapidez do processo aparecem às vezes no *Histórias curtas*, embora todos os filmes da edição de 2009 sejam muito bem produzidos.

Olhando, porém, o conjunto do material há um aspecto que é menos visível: o modelo de sociedade que se constrói a partir desses filmes. Por um lado, como já referi, o público gaúcho é um dos mais conservadores do país; zela em especial pelas suas tradições. Assim, como a RBS TV quer manter o vínculo com esse público (o que é expresso nos slogans da empresa), não se percebe entre os filmes selecionados temáticas que tensionem o imaginário local, que reveste o gaúcho de positividade e bravura. E isso tanto no *Histórias curtas* quanto no *Curtas gaúchos*. Uma comédia como *A invasão do Alegrete*, por exemplo, pode brincar com o espírito guerreiro do gaúcho, mas não com sua valentia. Por isso é possível imaginar um médico idoso e seu ajudante defendendo a cidade do Alegrete de uma fictícia invasão da cidade vizinha, Uruguaiana, ambas no extremo sul do Estado.

Apesar desse heroísmo embutido na figura do gaúcho, há nos filmes que enfocam temas urbano um outro aspecto dessa sociedade, em especial a porto-alegrense: os personagens são tristes, solitários e estão quase sempre em busca de algum romance ou de sentido para a vida. E isso vale para todas as idades.

Tratar desse tipo de disfunção ao meio dia é interessante, pois outros aspectos não são abordados por causa do horário. Por exemplo, nas edições analisadas dos dois programas não aparecem histórias que enfoquem qualquer tipo de exclusão (racial ou social, por exemplo) ou de violência, embora esses temas sejam tratados nos noticiários do mesmo horário. O filme pelotense, *Futebol Sociedade Anônima*, é o que traz uma maior diversificação de tipos físicos e sociais.

No geral, o que se percebe é uma sociedade branca, classe média, instruída, que não enfrenta problemas maiores do que os desafios do primeiro amor na infância (*Enciclopédia, Caminhos, À moda antiga*), ou na adolescência (*Caderno vermelho*). Num estado em que a insegurança pública é constantemente denunciada, o único filme a abordar a questão é uma comédia romântica (*Um breve assalto*).

Se a proposta é falar para o local, mas olhando para o mundo, o que se observa nessas ficções é uma sociedade falando para ela mesma, a partir da sua própria auto-representação. Nesta sociedade ideal gaúcha não há exploração e nem explorados, não há insegurança social, não há excluídos e nem preconceitos. A matriz de auto-representação dessa sociedade gaúcha é, assim, alimentada e alimentadora da programação televisiva. Essa positividade de se ser gaúcho impregna a maioria das narrativas e se traduz no modo como os personagens reagem àquilo que foge ao seu controle.

Esses aspectos das narrativas não tiram o mérito, porém, dos dois projetos analisados neste artigo. A partir dos editais e das seleções do Núcleo de Especiais da RBS TV, equipes técnicas e artísticas vêm aprimorando a realização ficcional audiovisual no Estado e/ou encontrando espaço para divulgar os seus produtos para um público maior do que eles encontrariam, muitas vezes, em salas de cinema. A produção audiovisual ficcional, por sua vez, mantém uma continuidade e amplia seus espaços de difusão, ao abrir um novo nicho na grade televisiva.

Referências

- BRITTOS, Valério Cruz; LUZ, Jéssica do Vale. (2009). "O sistema de produção de teledramaturgia na RBS TV". In: *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 39, agosto.
- COSTA JR., Raul. (2009). "Conceitos da produção de conteúdo local: a experiência da RBS TV". In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). *Núcleo de Especiais RBS TV: ficção e documentário regional*. Porto Alegre: Sulina, p. 33-39.
- FIGUEIREDO, Ana Maria (2003). *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus.
- GERBASE, Carlos. (2009). "Sexo ao meio dia: os limites da TV". In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). *Núcleo de especiais RBS TV: ficção e documentário regional*. Porto Alegre: Sulina, p. 51-60.
- PERIN, Gilberto. (2009). "10 anos regionais, de olho no mundo". In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). *Núcleo de especiais RBS TV: ficção e documentário regional*. Porto Alegre: Sulina, p. 19-23.
- SELONK, Aletéia. (2009). *Palestrante do evento Audiovisual gaúcho: convergências entre cinema e Têvé*. Realizado no dia 19 de setembro, na Sala Redenção da UFRGS.

Aspectos do tempo diegético na telenovela *O grito*, de Jorge Andrade

Sabina Reggiani Anzuategui

Em 1975, aos 53 anos, o dramaturgo Jorge Andrade escreveu a telenovela *O grito*, exibida pela TV Globo no horário das 22h. Foi seu primeiro trabalho originalmente concebido como novela televisiva, depois de uma adaptação de duas peças suas, reunidas em *Os ossos do barão* (TV Globo, 1973-1974)¹.

A versão televisiva de *Os ossos do barão* foi considerada bem sucedida pelos diretores artísticos da empresa e outros profissionais da área (Silveira, 1974; Távola, 1975b). Houve também algumas críticas negativas na imprensa (Maia, 1976; Dutra, 1975), mas a novela deixou boas memórias aos admiradores do gênero (Alencar, 2004: 140), sendo regravada em 1997, com adaptação de Walter Durst (Boa história vale remake, 1996).

Quanto à audiência de *Os ossos do Barão*, num levantamento preliminar, encontram-se alguns indícios. Jorge Andrade mencionou em entrevista à revista *Veja*, em 24 de abril de 1974 (logo após o término da novela)², que a obra foi assistida por 900.000 espectadores, em média, no Rio de Janeiro³. Mas as pesquisas de audiência no horário das 22h eram imprecisas. Nessa faixa, no início da década de 1970, o Ibope⁴ fazia apenas medição retrospectiva (os espectadores consultados preenchiam relatórios diários, recolhidos posteriormente). Em São Paulo e no Rio de Janeiro, começaram a ser instalados os aparelhos chamados “tevémetros”, que registravam as informações automaticamente,

1_ As peças adaptadas foram *Os ossos do barão* e *A escada*. Sobre a novela, ver Sant’Anna 1997).

2_ As matérias da revista *Veja* podem ser consultadas online, no acervo digital da revista, disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/>

3_ Artur da Távola escreve no jornal *O Globo*, no ano seguinte, que um ponto de Ibope, no Rio, era equivalente a 54.300 espectadores.

4_ O IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) é uma das maiores empresas de pesquisa de mercado da América Latina que, entre outras atividades, mede a audiência das maiores redes de televisão do Brasil.

em amostragens de 220 domicílios em São Paulo (1970) e Rio de Janeiro (1974). Se considerarmos que mesmo no horário nobre o Ibope apresentava limitações de metodologia (Hamburger; Stucker; Aldar, 2010), fica evidente a fragilidade dos resultados sobre o horário das 22h.

Nessa época a TV Globo já tinha a maior audiência do país, e a empresa ainda permitia uma margem razoável de experimentação no horário das 22h. Tal caráter experimental, no caso das telenovelas, tinha dois aspectos: oferecia-se alguma liberdade para a experimentação artística dos autores – que, ao mesmo tempo, tinham sua eficiência testada. Como já apontado pela bibliografia específica, a participação de autores reconhecidos dava certa legitimidade cultural à TV Globo (Ortiz; Borelli; Ramos, 1988). Mas tal papel não liberava os escritores de suas obrigações básicas: produzir cinco capítulos por semana e garantir uma audiência média, conforme a expectativa da empresa. Se bem sucedidos, tais dramaturgos poderiam ser promovidos ao horário nobre das 20h, como aconteceu com Lauro César Muniz e iria acontecer com Dias Gomes, quando *Roque Santeiro* foi censurada em 1975.

Assim, embora Jorge Andrade tenha declarado em 1974 que sua experiência com *Os ossos do Barão* tenha sido de “liberdade total de criação” e “felicidade total e absoluta” (Zioldo; Salem, 1974), uma análise de sua trajetória na TV, levando em conta os resultados de audiência das obras consecutivamente, deixa claro que as emissoras (especialmente a Globo) tinham pouca tolerância com o fracasso. Os dramaturgos só tinham “liberdade” quando seus projetos atingiam uma audiência satisfatória.

A lógica de tal sistema não é novidade e pode ser considerada bastante razoável em termos comerciais. Mas era também ambígua em relação aos sonhos autorais dos escritores. Se Lauro César Muniz declarou, no ano 2000, que:

Eles [Boni e Daniel Filho] queriam o melhor de mim, como do Dias Gomes, do Jorge Andrade, do Walter George Durst, do Bráulio Pedroso. Jamais nos imaginariam fazendo um tipo de melodrama de fácil comunicação. Queriam realmente renovar a linguagem da telenovela. Tenho plena convicção disso. (Figaro, 2000: 84)

Dias Gomes apresenta relato mais preciso:

Quando fui para a Globo, a intenção da emissora não era modernizar o gênero e até me foi dito isso pelo Boni. Recebi uma espécie de recomendação de que a Globo não tinha nenhum interesse em mudar a filosofia de suas novelas. Tudo aconteceu por pressão dos autores e de Daniel Filho. (Silva Jr., 2001: 88)

Considerando essa lógica, aplicada à curta trajetória de Jorge Andrade na empresa, poderíamos dizer que ele escreveu *O grito* porque *Os ossos do Barão* foi bem sucedida. E escreveu *Os ossos do Barão* porque as peças de origem tiveram ótimo público no teatro. Mas o fracasso de *O grito* causou sua saída da emissora. Para os pesquisadores, hoje, resta compreender e dimensionar esse fracasso, ressaltando que ele foi apenas um julgamento, feito por uma empresa, a respeito dos resultados comerciais e institucionais de uma obra. Julgamento localizado em seu contexto histórico, não essencialmente ligado à obra – mas, ainda assim, parcialmente explicável a partir de aspectos do texto.

No período, a direção artística da empresa organizava alguns princípios de dramaturgia que deveriam orientar o planejamento de novelas futuras. Tais princípios vinham de experiências televisivas bem sucedidas e foram também herdados de dois modelos inspiradores da teledramaturgia brasileira: o cinema americano e as novelas de rádio brasileiras. Em artigos e entrevistas da época, há menções a técnicas narrativas, como a valorização da agilidade e da verossimilhança⁵.

A partir dessas considerações, buscamos analisar a construção do tempo diegético de *O grito*, cuja lentidão causou muitas críticas à obra.

Artur da Távola assim escreveu sobre a audiência da novela, em abril de 1976:

O grito gerou um dos mais estranhos fenômenos de audiência dos últimos tempos. Normalmente a novela das dez tem uma média de audiência mais ou menos fixa. Esta tinha dias de piques mais altos que as demais do horário e dias de acentuadas quedas durante o período em que estava no ar, quedas estas igualmente recordistas (como os piques). (Távola, 1976a)

Távola elogia a novela, mas critica a oscilação de ritmo, decorrente da construção temporal. Tal incômodo já havia sido apontado em artigo anterior:

A primeira semana foi tão sensacional (...), que os personagens, com suas características mais marcantes, seu desenho existencial (será industrial?) desde logo ficaram claros, definidos. Nas semanas seguintes, porém, todos os diálogos nada mais foram que reiteraões dessas características, o que vem dando um nível de redundância algo exagerado, principalmente, porque a história, os acontecimentos, os fatos, a trama, enfim, pouco avançam. (Távola, 1975b)

5_ O acervo digital da PUC-RIO, indicado na bibliografia, permite acesso a várias reportagens do período.

Távola recupera a argumentação com mais detalhes ao fim da novela, para explicar a oscilação de audiência mencionada:

Pessoalmente creio que a Rede Globo perdeu uma excelente oportunidade com *O grito*. Logo ao fim do primeiro mês de novela, seus dirigentes artísticos ou sei lá quem cismaram que ela era, estava e seria monótona e cansativa. (...) E a direção de *O grito* foi um lamentável, linear, repetitiva, pobre, tediosa, burocrática.(...)

A parte do autor, o erro foi de dosagem. Jorge Andrade muitas vezes criou situações de grande tensão e intensidade, mas cuja solução só ia se dar quase duas semanas depois, pois antes a ação da novela tinha que parar um pouquinho em cada personagem. Outro equívoco de dosagem do autor foi o excesso de repetição de diálogos e de situações já vividas por parte dos personagens. Nessas repetições de coisas já ditas e situações já delineadas, o autor conseguia tornar a novela desnecessariamente monótona em várias passagens. Faltou concisão. (Távola, 1976a)

Para melhor compreensão de tais observações, apresentamos algumas informações resumidas sobre os personagens e o enredo da obra. A trama se concentra no edifício Paraíso, em frente ao Elevado Costa e Silva (conhecido como Minhocão)⁶, onde mora uma ex-freira, viúva, mãe de um menino excepcional que grita desesperadamente durante a noite. *O grito* incomoda vários moradores, que convocam uma reunião de condomínio para expulsá-la do prédio.

A obra tinha uma construção temporal pouco usual para o formato. No *Almanaque da telenovela brasileira*, de Nilson Xavier, o recurso é assim descrito:

Sem ser informado sobre a unidade de tempo da história, o telespectador foi surpreendido no final de *O grito* ao descobrir que a trama toda se passou em uma única semana. O autor teve o cuidado de não deixar o público perceber esse detalhe durante os seis meses de exibição da novela. (Xavier, 2007: 162)

De fato, o jogo temporal é explicitado num diálogo do último capítulo:

Estava me lembrando...! Já pensou quanta coisa aconteceu nesta semana? (...) Foi sexta-feira passada, exatamente há uma semana, que

6_ Na região central da cidade de São Paulo.

o síndico participou o roubo do interceptador! E quantas coisas não aconteceram em apenas seis dias!.(Capítulo 125, acervo TV Globo) ⁷

Tal concentração do tempo diegético foi usada por Jorge Andrade em outras obras, como *Gaivotas* (TV Tupi, 1979). E apareceu anteriormente, como novidade nas telenovelas, em *O rebu* (TV Globo, 1974-1975), de Braulio Pedroso. Há porém uma grande diferença entre a estratégia de Pedroso e aquela de Jorge Andrade: se o primeiro ostentava sua perícia como dramaturgo, destacada em reportagens da época, o segundo distendia o tempo para aprofundar aspectos morais de sua história. Sem ostentar, e nem mesmo explicar a longa duração dos acontecimentos, o dramaturgo levava ao limite as intenções alegóricas de sua obra.

Essas intenções foram percebidas pelo público sensível da época. Além dos artigos já mencionados, Artur da Távola escreveu novamente sobre a novela, em maio de 1976:

Se nem a Rede Globo nem a direção da novela (teve três diretores e nenhum com dimensão para entendê-la) atribuíram-lhe valor, cuidado e importância, os atores, estes sim, perceberam nos personagens criados por Jorge Andrade a oportunidade de desempenhos com um aprofundamento social e psicológico nem sempre possível em novelas de TV.

Eles sentiram haver uma dimensão dramática importante e cada personagem não era um brinquedo da história e sim uma elaboração clara e definida pelo autor (...) (Távola, 1976).

Consideramos importante detalhar uma característica citada anteriormente, na definição de Tavola: “situações de grande tensão e intensidade, mas cuja solução só ia se dar quase duas semanas depois, pois antes a ação da novela tinha que parar um pouquinho em cada personagem.” Um exemplo de tal construção é o sequestro de Estela, filha de Edgard e Mafalda, os moradores da cobertura⁸. A adolescente é sequestrada por traficantes, em consequência de pequenos contrabandos praticados por Mafalda, que interferem numa encomenda ilegal de drogas. No texto original do autor, o crime acontece no capítulo 109 e se desenvolve por cerca de vinte capítulos. Tal duração, em si, não seria motivo de estranhamento, caso o crime envolvesse os mistérios costumeiros do gênero. Mas a

7_ Os originais disponibilizados pela família de Jorge Andrade têm um total de 134 capítulos. A versão exibida na TV foi reduzida a 125. Por se tratar de uma pesquisa em andamento, este artigo mistura referências aos dois acervos. Posteriormente faremos a comparação detalhada das duas versões. Sobre a diferença entre as versões, ver Anzuategui (2010).

8_ Mafalda, paulista quatrocentona, era a dona do terreno onde foi construído o edifício. O casal continuou proprietário de cerca de 20 apartamentos, postos para alugar.

obra não alimenta os aspectos policiais do evento, concentrando-se em alguns dilemas – por exemplo, se Edgard deve confiar na polícia e revelar detalhes sobre o pedido de resgate, ou agir sozinho, pois tem dinheiro (o que, para ele, resolve tudo rapidamente). As reações de Mafalda, a mãe, também são exploradas de modo semelhante: ela resiste em demonstrar sua fraqueza diante dos outros, insistindo numa aparência de dignidade, aspecto importante em seu universo de inspiração aristocrática. As vizinhas, entretanto, oferecem solidariedade contra sua vontade, levando-a finalmente ao choro e à expiação de sua dor.

No tempo diegético, o sequestro acontece numa terça-feira, e termina dois dias depois. São dois dias estendidos por quatro semanas, em vinte capítulos diários de meia hora⁹. Uma comparação poderia ser feita com *O espigão*, novela de Dias Gomes exibida em 1974, que também trata da questão urbana. Nesta trama, o empresário que deseja construir um arranha-céu descobre-se estéril. A esposa Cordélia insiste em ter um filho e mostra a ele um artigo sobre inseminação artificial no capítulo 111. No capítulo 123, ela já está grávida por esse método. Ou seja: em doze capítulos, lança-se a ideia polêmica, vêm as reações do marido, a pressão da esposa, a escolha do doador e o resultado positivo do teste. O tempo da narrativa é acelerado e repleto de eventos cômicos. Jorge Andrade, ao contrário, adia a resolução do evento, permeando os capítulos de diálogos reflexivos, cenas simbólicas e outras elaborações que ressaltam o caráter alegórico dos acontecimentos.

Para exemplificar o tom elevado de tais reflexões, pode-se mencionar uma fala de Marta no capítulo 121, em que ela se refere à solidariedade das mulheres depois do sequestro de Estela, projetando uma conjunção ainda maior na iminente morte de seu filho¹⁰:

Marta - (dolorosa) Eles já se uniram um pouco mais, meu filho! O que tanto desejei... vai dar certo! Você não vai sair daqui sozinho! Este prédio... é como a cidade, o país, o mundo! Se está acontecendo aqui... é porque deve estar acontecendo em toda parte! Em cada prédio... deve haver um grito tentando unir as pessoas! Não me agarrarei mais a você... não permitindo que morra! Vou devolver você à cidade... é ela que é sua verdadeira mãe!... e gritos brotarão por toda parte! (Capítulo 121, acervo da família)

O roteiro de *O grito* não tem muitas indicações de enquadramento e efeitos de montagem - mas estas, quando aparecem, ressaltam questões sociais ou psicológicas do enredo. Não são sugestões destinadas a tornar a narrativa mais ágil ou eficiente. Ao contrário,

9_ As novelas das 22h eram exibidas de segunda a sexta-feira.

10_ Em várias cenas, diálogos anunciam que o menino doente não deverá passar da adolescência.

muitas vezes trazem digressões. Seu significado imediato é quase sempre explicado nos diálogos ou em rubricas. Há, por exemplo, nos primeiros capítulos, muitas descrições da cidade. O delegado Sérgio, um dos personagens, observa os moradores do Edifício Paraíso com uma lente teleobjetiva, escondido num apartamento em frente. Ele procura contrabandistas (palavra usada nos primeiros capítulos para designar os traficantes de drogas), mas sua lente também se detém em cenas de solidão na cidade: “A teleobjetiva para em um homem encostado ao muro: ele está com a mão no bolso e fala sozinho – é a imagem viva do abandono e da solidão humana” (capítulo 19, acervo TV Globo).

Outro exemplo:

Ele vê, em *stop motion*, uma negra sentada no chão, abraçada ao filho jovem e soltando um grito de desespero (sic). Em volta da negra, um bando de filhos menores. O investigador espanta o pensamento, fecha a janela e volta para a cama. (capítulo 6, acervo TV Globo)

Em muitas cenas, os personagens discutem sobre a vida, a cidade, o ser humano. Isso incomodou alguns críticos na época. Na revista *Veja*, a jornalista Maria Helena Dutra reclamou:

O Edifício Paraíso é quase uma academia filosófica. Apesar de estar localizado no centro da cidade de São Paulo (...) não é atingido por problemas práticos, mas serve de cenário para discussões teóricas sobre as angústias do ser humano e as neuroses das cidades grandes. (Dutra, 1975)

Há vários exemplos dessa característica, que irritou alguns e agradou a outros. Segue a fala de Edgard, o morador da cobertura:

Antes... os moradores de um prédio eram geralmente pessoas do mesmo nível social. Havia uma seleção natural determinada pelo poder aquisitivo. – Mas agora! Minha mulher tem razão – quando afirma que o crediário esfacela tudo! (capítulo 26, acervo TV Globo)

Nota-se nesta fala que as questões abstratas aparecem misturadas a detalhes bastante concretos. O incômodo da elite pela ascensão dos pobres é atribuído, com certo humor, ao crediário. A desigualdade social do país é defendida em expressão de duplo sentido: a “seleção natural”, que pode ser entendida como “habitual” (para o personagem), ou como questão de biologia. Tal ambiguidade vem carregada pela arrogância distraída de Edgard, que atribui ao biológico o que vem da história e do costume.

Os personagens representam tipos sociais bem definidos, e sua caracterização aparece constantemente em diálogos. Gilberto, professor universitário e “antropólogo social”, é um dos personagens que mais expressam essa racionalização:

Marta – É preciso que alguma coisa nos torne impotentes, para sentirmos quanto somos prisioneiros da nossa condição humana!

Gilberto – A senhora disse que nosso edifício é uma pirâmide que esmaga uns para sustentar outros, lembra-se?

Marta – A reunião não provou isto?

Gilberto – Provou. A pirâmide está se organizando para esmagar suas bases: Osvaldo e Francisco.

Marta – (olha a mesa) Nela... estão representadas todas as classes sociais, todo tipo de mentalidade. Do poderoso Edgard, ao indefeso Francisco.

Gilberto – (mordaz) Passando por Dona Carmen, subúrbio em ascensão! (capítulo 26, acervo TV Globo)

O diálogo se prolonga por duas páginas. Mais à frente, Gilberto reflete:

Gilberto – Há os que são economicamente classe superior, mas mentalmente classe inferior.

Marta – Como assim?

Gilberto – Para mim, quanto mais distante for o futuro que uma pessoa pode imaginar e quanto mais puder se sacrificar por esse futuro, mais a sua classe é superior!

Marta – O senhor tem uma maneira curiosa de dividir as classes! (idem)

No início da trama, anuncia-se o roubo de um interceptador telefônico. Suspeita-se que um morador esteja ouvindo as ligações dos outros. Tal evento traz uma marca de gênero policial, com a sugestão de que todos podem ser culpados. Mas as suspeitas e culpas são desenvolvidas principalmente em suas implicações sociais e psicológicas:

Otávio – (...) Alguém roubou o interceptador para escutar nossas conversas. Nunca ouviram um click no telefone enquanto falavam?

A câmara gira em volta da mesa comentando a expressão de cada um. Eles se entreolham meio atônitos. De repente, todos compreendem.

Há uma sucessão de closes dos rostos presentes que se misturam com flashes que vêm ao pensamento de cada um. FLASHS: Edgard se vê tentando abraçar Pilar (final da cena 1 do cap. 7) Orlando puxando Dorotéia para dentro do apartamento (cena 7 do capítulo 5) O homem segurando Shuy Sem no pilar do minhocão (cena 5 do cap. 11) Rogério com livros na mão, acusa um homem de cabeça grisalha: O senhor é pago para ensinar, não para impor suas idéias! (gravação) Portas de ferro se fecham atrás de Débora e ela começa a chorar (gravação) Agenor dizendo a frase: Gosto de ouvir conversas no telefone, e daí? (cena 2 do cap. 14) Rua da Penha: Mario, desesperado, chega correndo e é contido por Lais que o abraça (...) (capítulo 21, acervo TV Globo)

Ao final da trama, quando morre o menino excepcional que muitos queriam expulsar, o roteiro apresenta sua ironia. Carmen, que veio do bairro popular da Penha, liderou as tentativas de expulsão e por fim tornou-se síndica do edifício – declara suas intenções moralizantes, em triste retrato da situação política do período: “Deus, pátria e família!... Será o meu lema!”.

Em uma semana, o zelador Francisco, que trabalhou como pedreiro na construção do prédio, tornou-se o novo morador da cobertura. A ascensão – social e espacial – premia a honestidade e o trabalho: sua filha Pilar marca o casamento com o delegado Sérgio, que coordenou os conflitos dos moradores com perspicácia e dedicação. Sérgio consegue comprar o apartamento da cobertura porque Edgard quer vendê-lo a qualquer preço, depois do sequestro da filha. O delegado oferece “o dinheiro que [tem] economizado” e o restante pagará “pela Caixa Econômica” (capítulo 127, acervo da família).

O espaço da aristocracia é herdado pelos trabalhadores. Mas Edgard e Mafalda não terão descanso. Fugiram do caos urbano mudando-se para o Morumbi, sem saber que Carmen deseja alcançá-los. Como nova síndica, sonha ganhar na loteria e levar sua família para uma mansão no mesmo bairro.

Carmen não descansa. Sem *O grito* do menino, as noites tranquilas a incomodam. Diz para o filho: “Ligue a televisão. Não suporto este silêncio. Ponha bem alto!” (capítulo 128, acervo da família)

Artur da Távola defendeu o humanismo de *O grito*, escrevendo que o tema central da obra era “a eminente dignidade do ser humano (...) necessitado de entendimento, tolerância, liberdade de ser, existir e pensar” (Távola, 1976). Mas o estranho retrato da vida urbana criado por Jorge Andrade é muito mais ácido do que imagina o crítico. Sua temporalidade complexa é diegeticamente acelerada, e narrativamente lenta. A tradução dramática de uma sociedade em rápida transformação, mas de difícil interpretação.

A última cena da novela mostra o intelectual Gilberto pasmo diante da janela, observando a cidade que não consegue compreender. O movimento violento das últimas imagens é horrível e inquietante.

O talento incômodo de Jorge Andrade já havia causado problemas na aceitação de sua obra teatral. O mesmo se repetiu na televisão. Destino amargo, para uma voz de extrema lucidez.

Referências

ALENCAR, Mauro. (2004) *A Hollywood brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio.

ANDRADE, Jorge. (1976a). *O grito*. Roteiro microfilmado. Acervo Centro de documentação da TV Globo, Rio de Janeiro.

_____. (1976b). *O grito*. Roteiro datilografado. Acervo Camila Franco, São Paulo.

ANZUATEGUI, Sabina. (2010). "Homem sensível e mulher liberal: questões de sexualidade na telenovela *O grito*, de Jorge Andrade". *Anais da I Jornada Acadêmica Discente - PPGMPA ECA-USP*, São Paulo. [Em linha]. [Consultado em 4 mar. 2011.]. Disponível na Internet: URL: <www.pos.eca.usp.br>.

"Boa história vale remake". (1996) *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Fonte: Banco de dados TV-Pesquisa, PUC-Rio. Documento 33396, 13 out. [Em linha]. [Consultado em 4 mar. 2011]. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br>>.

DUTRA, M. H. (1975). "Um grito absurdo". *Veja*, São Paulo, 12 nov.

FIGARO, Roseli. (2000). "Uma linguagem nova para a telenovela". *Comunicação & educação*, São Paulo, ano VI, n. 17, jan-abr, p. 18-90.

HAMBURGER, Esther; STUCKER, A.; ALDAR, T. (2010) "A construção social da audiência no Brasil: uma TV que nivelou por cima". Artigo discutido no projeto temático *Formação do Campo Intelectual e da Indústria Cultural no Brasil Contemporâneo*, coordenado por Sérgio Miceli. São Paulo: FFLCH-USP.

MAIA, P. (1976) "Um rótulo diferente para o mesmo produto". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Fonte: Banco de dados TV-Pesquisa, PUC-Rio, 4 abr.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia; RAMOS, José Mário. (1988) *Telenovela - história e produção*. São Paulo: Brasiliense.

Projeto Memória das Organizações Globo. (2003). *Dicionário da TV Globo*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SANT'ANNA, Catarina. (1997). A telenovela "Os ossos do barão". In: *Comunicação & Educação*. São Paulo: Editora Moderna, maio/ago, p. 63-74.

SILVA Jr., Gonçalo. (2001) *País da TV*. São Paulo: Conrad.

SILVEIRA, Emilia. (1974) "A indústria do folhetim animado". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Fonte: Banco de dados TV-Pesquisa, PUC-Rio. Documento 1100, 30 jan.

TÁVOLA, Artur. (1975a) "Quanto vale um ponto no Ibope". *O Globo*, Rio de Janeiro. Fonte: Banco de dados TV-Pesquisa, PUC-Rio. Documento 1203, 19 abr.

_____. (1975b) "Primeiras impressões". *Amiga TV*, São Paulo. Fonte: Banco de dados TV-Pesquisa, PUC-Rio. Documento 1439, 16 nov.

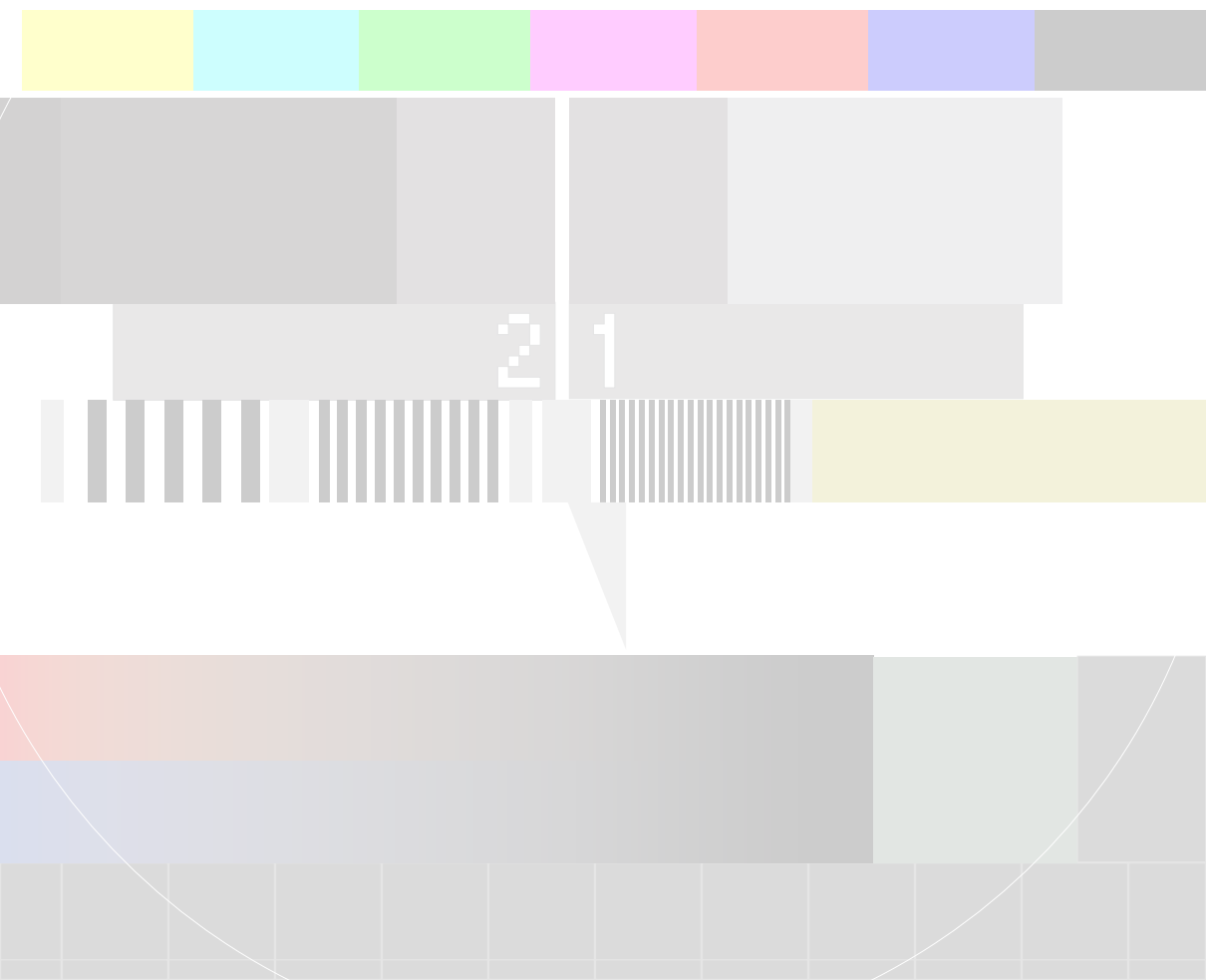
_____. (1976a). "O grito, uma novela polêmica". *Amiga TV*, São Paulo. Fonte: Banco de dados TV-Pesquisa, PUC-Rio. Documento 1730, 28 abr.

_____. (1976b). "O grito, o ser humano como o protagonista". *Amiga TV*, São Paulo. Fonte: Banco de dados TV-Pesquisa, PUC-Rio. Documento 1830, 5 mai.

XAVIER, N. (2007) *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books.

ZIROLDO, Ângela; SALEM, Armando. (1974). "A TV não tem culpa". *Veja*, São Paulo, 24 abr, pp. 3-6.

Colaboradores



Angélica Coutinho

Jornalista e doutora em Literatura com pesquisa na área de narrativa cinematográfica e televisiva. Atualmente, trabalha como Especialista em Regulação Cinematográfica na Agência Nacional do Cinema - ANCINE. Trabalhou durante 26 anos em televisão e ministrou aulas em cursos universitários ao longo de 20 anos. É autora dos livros *Todas as Lúcias do mundo*, sobre adaptação, e de *Malandragem Facinha*. Organizou os livros *Interseções – Literatura e Cinema* com Gabriela Lirio e *El deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar* com Breno Gomes e tem artigos publicados em vários livros. Traduziu *Técnicas de edição para cinema e vídeo*, da Editora Campus e *Lições de roteiristas*, da Editora Record. Também adaptou, produziu e dirigiu o curta-metragem *Frágeis afetos*, do conto de João Gilberto Noll e escreveu a peça teatral *Malandragem Facinha em três tempos* premiada pelo Centro Cultural Banco do Brasil. É membro da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada e da SOCINE – Sociedade de Estudos do Cinema. E-mail: angelicacoutinho@oi.com.br

Arlindo Machado

Doutor em Comunicação e professor da PUC-SP e da ECA/USP. Publicou, entre outros, os livros *Eisenstein: Geometria do Êxtase*, *A Ilusão Especular*, *A Arte do Vídeo*, *Máquina e Imaginário*, *El Imaginario Numérico*, *Video Cuadernos*, *Pré-cinemas & Pós-cinemas*, *A Televisão Levada a Sério*, *O Quarto Iconoclasmo*, *El Paisaje Mediático*, *Os Anos de Chumbo*, *O Sujeito na Tela*, *Arte e Mídia*, além de inúmeros artigos em revistas especializadas. É também co-autor de *Os Anos de Autoritarismo: Televisão e Vídeo*, *Rádios Livres: a Reforma Agrária no Ar*, *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro* e *Pantanal: A Reinvenção da Telenovela*. No terreno das artes, foi curador das exposições *Arte e Tecnologia*, *Cinevídeo*, *A Arte do Vídeo no Brasil*, *Arte e Tecnologia*, *A Investigação do Artista*, *Made in Brasil*, *Emoção Art.ficial II* e *El Cuerpo como Interface*. Organizou várias mostras de arte eletrônica brasileira e internacional para eventos como *Getxoko III (Bilbao)*, *Arco (Madri)*, *Art of the Americas (Albuquerque)*, *Brazilian Video (Washington)*, *Medi@terra 2000 (Atenas)*, *L.A. Freewaves (Los Angeles)*, *Image Forum (Tóquio)*, *Plataforma 2006 (Puebla)*, *Visionários (América Latina)* e *Transitio_mx (México)*. Dirigiu seis filmes de curta-metragem em 16 e 35 mm e três trabalhos de multimídia em CD-ROM. Recebeu o Prêmio Nacional de Fotografia da FUNARTE, em 1995, e o Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, em 2007. Email: arlimach@uol.com.br

Dennison de Oliveira

Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/1995), mestre em Ciência Política também pela UNICAMP (1991), bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR/1987). Desde 1991 é professor no Departamento de História da UFPR na área de História Contemporânea e do Brasil. Desenvolve projetos de pesquisa sobre a escrita fílmica da história com relação à Segunda Guerra Mundial, a Ditadura Militar no Brasil e as transformações na Moral Sexual, na linha de pesquisa “Cultura e Poder” do Programa de Pós Graduação em História da UFPR. Participa do Núcleo de Estudos Mediterrânicos da UFPR onde pesquisa o cinema produzido pelos países da Bacia do Mediterrâneo na contemporaneidade. Organizou as coletâneas *O Túnel do Tempo: um estudo de história & audiovisual* (<http://www.juruua.com.br/shop_item.asp?id=21840>http://www.juruua.com.br/shop_item.asp?id=21840), publicada pela Editora Juruá (Curitiba/PR) em outubro de 2010 e *História e Audiovisual no Brasil do Século XXI* a ser lançada também pela Editora Juruá em agosto de 2011. E-mail: kursk@matrix.com.br

Eduardo Cintra Torres

Doutorado em Sociologia (Universidade de Lisboa, 2010), Mestre em Comunicação (ISCTE, 2004) e licenciado em História (UL, 1980). Professor da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa desde 2004. Autor de uma dezena de livros de sociologia dos media, estudos televisivos, análise de publicidade e história, como *A Televisão e o Serviço Público* (2011), *A Vida como um Filme. Fama e Celebridade no Século XXI* (co-autor, 2011), *Mais Anúncios à Lupa* (2008) e *A Tragédia Televisiva. Um Género Dramático da Informação Audiovisual* (2006). Autor de materiais de literacia dos media para o Ministério da Educação, incluindo 2 CD-ROMs *Vamos Ler Imagens!*, distribuídos pelas escolas dos 2º e 3º ciclos do ensino básico e secundário. Autor de capítulos de livros e artigos em revistas académicas de Portugal, França, Canadá e Brasil. Crítico de TV e media no diário *Público* desde 1996. Crítico de publicidade no diário económico *Jornal de Negócios* desde 2003. Autor de programas de TV para a estação pública RTP, incluindo duas séries documentais em co-autoria e um argumento para um telefilme. Autor de programas de rádio, dos anos '80 ao início do século XXI. Jornalista e comentador desde 1983. Email: ect@netcabo.pt

Fabiano de Souza

Professor do curso de Produção Audiovisual da PUCRS. Doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM da mesma instituição. Editor da revista Teorema – Crítica de Cinema. Diretor e roteirista de cinema e TV. Email: fabianorainer@gmail.com

Flávia Seligman

Doutora em Cinema pela ECA/USP em 2000. Professora do Curso de Realização Audiovisual da Universidade da Unisinos, nas áreas de História do Cinema Brasileiro, Televisão e Produção. Professora de Estética do Cinema do Curso de Design da Escola Superior de Propaganda e Marketing, em Porto Alegre. Membro do Conselho Curador da Fundação / Fundação Cinema RS, sócia da Associação Profissional dos Técnicos Cinematográficos / APTC RS e da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Socine. Diretora, produtora e roteirista, realizou os filmes de curta-metragem *Prazer em conhecê-la* (1987), *Mazel Tov* (1990), *O Caso do Linguiceiro* (1995) e *A Noite do Senhor Lanari* (2003), *Um dia no mercado* (1998) e os documentários de média-metragem *O povo do livro* (2001), *Ilhas Urbanas* (2005) e *Certos Olhares* (2008). Vencedora do Edital de desenvolvimento de roteiro de longa-metragem de ficção SAV / MINC com o projeto *Duas Iguais* (2009), em fase de pré-produção. Email: flavias@unisinos.br

Gabriela Borges

Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil e com Pós-Doutorado em Televisão de Qualidade no CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) da Universidade do Algarve. Foi pesquisadora visitante na Universidade Autônoma de Barcelona e no Trinity College Dublin, tendo leccionado também em Cursos de Comunicação Social em diversas universidades brasileiras, entre elas a FAAP e o Mackenzie. Atualmente é pesquisadora convidada do CIAC na Universidade do Algarve, onde também leciona nos cursos de Mestrado e Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes e Pós-Graduação em Artes Visuais e Performativas. É coordenadora do do projeto *Cross media mixed media in NIT and Performing Arts* (www.crossmediaplatform.ciac.pt) no CIAC e também do seminário temático Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário na Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). Tem artigos publicados em livros e revistas científicas brasileiras e estrangeiras, co-organizou o livro *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão* (2008), publicou *A poética televisual de Samuel Beckett* (2009) e organizou *Nas margens. Ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais* (2010) e co-organizou *Estudos televisivos: Diálogos entre Brasil e Portugal* (no prelo). Email: gaborges@ualg.pt

Glauco Madeira de Toledo

Professor Bolsista Didático do curso de Radialismo da UNESP, Professor de Cinema da Especialização Comunicação: Linguagens Midiáticas do Barão de Mauá, mestrando em Imagem e Som pela UFSCar, graduado também em Imagem e Som pela mesma (2000), onde lecionou como Professor Substituto de Edição e Montagem em 2003 e 2004. Professor de Comunicação Social (Jornalismo e Publicidade e Propaganda) do IMESB-VC e de Comunicação Digital da UNIP. Membro do Grupo de Pesquisa e Experimentação em Audiovisual e Jornalismo Corporativo da FAAC-UNESP e do GEMInIS (Grupo de Estudos Sobre Mídias Interativas em Imagem e Som), vinculado ao PPGIS-UFSCar. Diretor e Roteirista da produtora MZO Interativa e do projeto educacional transmídia *Acessa Física*, que atende a edital do MEC para fornecer material de distribuição nacional para o ensino médio. E-mail é glaucot@yahoo.com.

Luiza Lusvardi

Possui graduação em Letras (Português-Inglês) pela FASB (1977), em Comunicação Social (Jornalismo) pela PUC São Paulo (1986), mestrado em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2002), sobre MTV e Globalização, doutorado pela ECA-USP (2007), sobre Produção Audiovisual Brasileira e Globalização, e Pós-Doutorado pela UFPE, sobre audiovisual e estratégias das corporações de mídia no Nordeste. Jornalista, pesquisadora, tradutora, é autora dos livros *De MTV a Emetevê. Pós-Modernidade e Cultura McWorld na televisão brasileira* (2007), *Cinema Nacional e World Cinema: Globalização, novas tecnologias e exclusão na produção audiovisual brasileira* (2010) e co-autora de *Fora do Eixo Indústria da Música e mercado audiovisual no Nordeste* (2010), com Felipe Trotta e Izatina Gomes. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Estudo dos Meios e da Produção Mediática. Atualmente é professora no curso de Comunicação da Universidade Nove de Julho em São Paulo, onde desenvolve pesquisa sobre ficção seriada neopolicial no Brasil e na América Latina. Email: lumecom@uol.com.br

Luiz Eduardo Rodrigues

Mestre em Comunicação em Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná com pesquisa sobre transformações encontradas em séries e seriados televisivos com o passar das décadas. Graduado em tecnologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná com especialização em Cinema pela Universidade Tuiuti do Paraná atua como diretor, produtor e roteirista de curtas metragens. Filmografia: *3* (2001, Codireção e Produção), *Deja Vu* (2004, Roteiro e Direção), *Real e Confuso* (2006, Produção) e *Renascer* (2007, Direção). Recentemente tem desenvolvido estudos pertinentes à cultura pop com a tecnologia, quadrinhos e suas adaptações, e principalmente relacionados ao cinema e a produção ficcional seriada televisiva. E-mail: leduardorg@gmail.com

Mauro Eduardo Pommer

Coordenador do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina desde 2005, onde é Professor Associado 3 no Deptº de Artes, atuando na área de Roteiro e Direção Cinematográfica, com ênfase principalmente nos seguintes temas: narrativa cinematográfica, roteiro cinematográfico, estética e análise fílmica. Professor no Curso de Jornalismo da UFSC de 1986 a 2004, em telejornalismo, estética e cultura de massas, produção audiovisual, pelo Deptº de Comunicação.

Graduação em Comunicação Social / Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1978), tendo atuado como coordenador de produção jornalística na Rede Globo de Televisão em 1980; Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1984), com a dissertação *O tempo mágico em Jorge Luis Borges*, editada pela Edufsc em 1991; Diplôme d'Études Approfondies na Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne (1992), na área de Roteiro Cinematográfico; Doutorado: Doctorat en Arts et Sciences des Arts - Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne (1996), com a tese *La question du point de vue dans le récit cinématographique*, disponível nas Éditions du Septentrion; pós-doutorado em Cinema na Universidade da Califórnia, Los Angeles (2003), com pesquisa em *scripts* (sinopses literárias, argumentos, roteiros) originais e documentos de produção de diversos filmes de Alfred Hitchcock. Email: pommer@cce.ufsc.br

Mirian de Souza Rossini

É Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1988), e Licenciada e Bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1995). Possui Mestrado em Artes - Cinema pela Universidade de São Paulo (1994), e Doutorado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999). Fez Doutorado Sanduíche na França, junto à École des Hautes Études en Sciences Sociales (1999). É Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, junto ao Departamento de Comunicação, e atual Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da UFRGS (gestão 2011-2012). Suas pesquisas envolvem principalmente os seguintes temas: cinema brasileiro, cinema e história, comunicação e imagem, estudos culturais, história cultural, mercado audiovisual brasileiro. Email: miriam.rossini@ufrgs.br

Mônica Almeida Kornis

Doutora em Artes na Escola de Comunicação e Artes da USP. Professora do Programa de Pós-Graduação de História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. Publicou artigos e livros sobre as relações entre cinema, televisão e história, entre os quais *Cinema, televisão e História*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008. Email: monica.kornis@fgv.br

Regina Lúcia Gomes Souza e Silva

Doutora em Ciências da Comunicação (especialidade em Cinema) pela Universidade Nova de Lisboa, professora no Curso de Comunicação Social e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia onde também é pesquisadora do Grupo de Pesquisa ATVê. Tem experiência na área de Comunicação com ênfase em Análise e Crítica de Cinema e Audiovisual. Email: reginagomesbr@gmail.com

Renato Luiz Pucci Júnior

Doutor pela Escola de Comunicações e Artes, da USP, professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, em Curitiba (PR). Autor dos livros *O Equilíbrio das Estrelas: Filosofia e Imagem no Cinema de Walter Hugo Khouri* (2001) e *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo* (2008), e de artigos sobre cinema e televisão em periódicos como *Fronteiras* e *E-Compós*. Líder do grupo de pesquisa *Cinetevê – Ficção Contemporânea*. Bolsista de produtividade do CNPq, nível 2. Coordenador de pesquisa da Universidade Tuiuti do Paraná. Coordenador do seminário temático *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário*, na *Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. E-mail: renato.pucci@gmail.com

Sabina Anzuategui

Nasceu em Curitiba, em 1974. É autora do romance *Calcinha no Varal* (Cia. das Letras, 2005), roteirista dos filmes *Desmundo* (Alain Fresnot, 2003), *A Casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007), *Garoto Cósmico* (Alê Abreu, 2007) e *Como Esquecer* (Malu de Martino, 2010), e do documentário *Nasceu o Bebê Diabo em São Paulo* (Renata Druck, 2002). Como colaboradora, participou do filme *Quanto Vale ou é Por Quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005) e da série *Alice* (HBO, 2008). Escreveu também textos curtos para teatro: *Vinte e cinco comprimidos* (Festival Satyrianas, 2007), *Pterodáctilo* e *O menino quati* (Projeto Tertúlia, 2008). Formada em Cinema e Vídeo pela ECA-USP, fez mestrado sobre roteiros de mídias interativas. Atualmente conclui pesquisa de doutorado sobre a telenovela *O grito* (1975), escrita pelo dramaturgo Jorge Andrade. É professora de roteiro no curso de Rádio e TV da Faculdade Cásper Líbero. Email: sabina.anz@gmail.com

