



TELEVISÃO:

Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

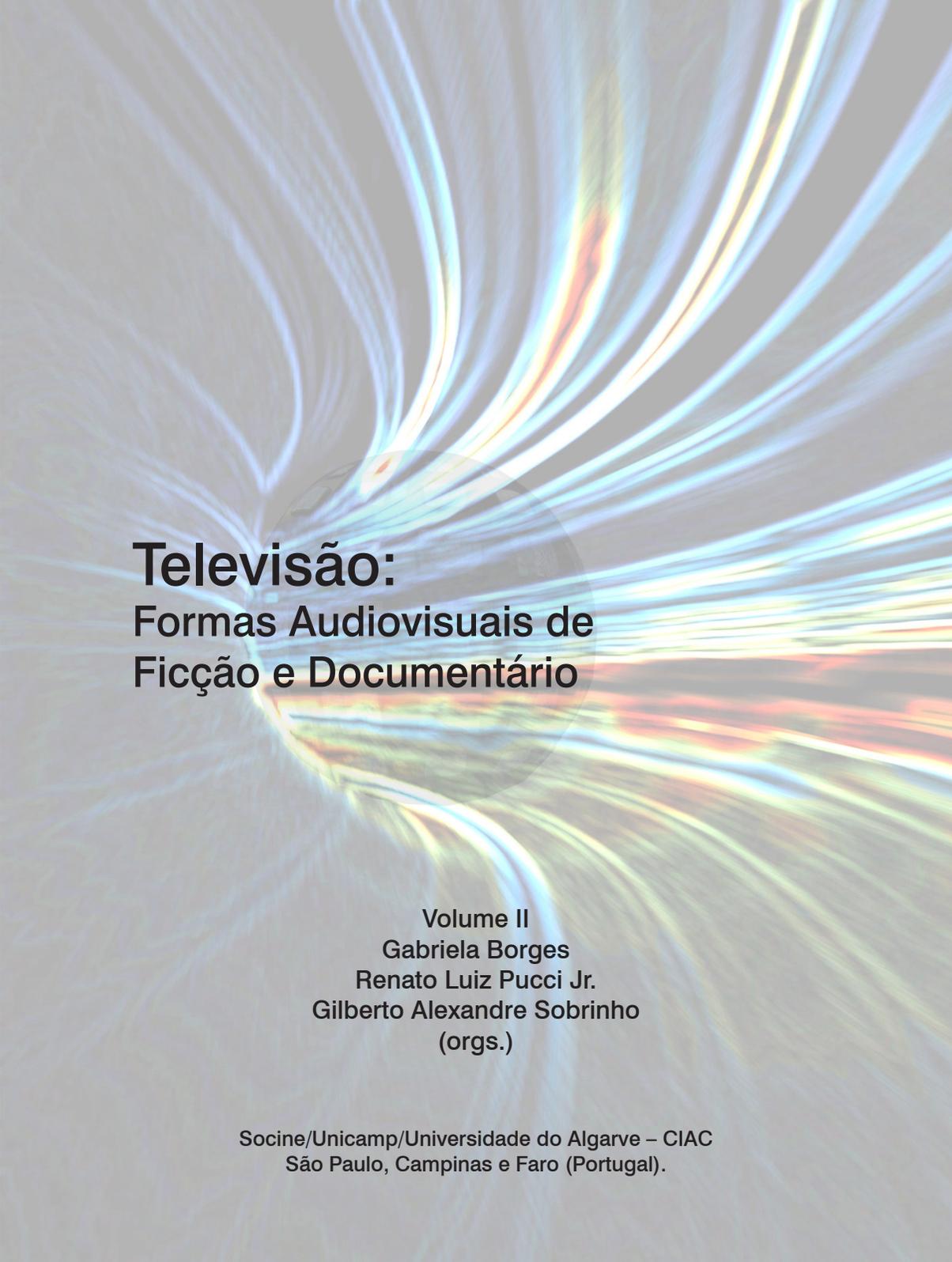
Volume II

Gabriela Borges

Renato Luiz Pucci Jr.

Gilberto Alexandre Sobrinho

(orgs.)

The background features a dynamic, abstract composition of light trails in shades of blue, cyan, and yellow, radiating from a central point. A semi-transparent globe is positioned behind the main title text.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário

**Volume II
Gabriela Borges
Renato Luiz Pucci Jr.
Gilberto Alexandre Sobrinho
(orgs.)**

**Socine/Unicamp/Universidade do Algarve – CIAC
São Paulo, Campinas e Faro (Portugal).**

Borges, Gabriela; Pucci Jr., Renato Luiz; Sobrinho, Gilberto Alexandre (orgs.)
ISBN: 978-989-8472-20-5

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

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Volume II

Organização: Gabriela Borges, Renato Luiz Pucci Jr., Gilberto Alexandre Sobrinho
Design Gráfico: Marcia R. Trayczyk Ribeiro
Revisão: Maria de Lourdes Martins

Instituto de Artes/Unicamp

Rua Elis Regina, 50
Cidade Universitária "Zeferino Vaz"
Barão Geraldo, Campinas, SP
13083-970 - Caixa Postal 6159
(19)3289-1510 Fax: (19) 3521-7827
www.iar.unicamp.br

CIAC/Universidade do Algarve
FCHS, Campus Gambelas 8005-139 Faro
T. 289800900 ext. 7541
www.ciac.pt

SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - São Paulo (SP) - Brasil
www.socine.org.br

Diretoria Socine (2012 – 2013)

Presidente: Maria Dora Genis Mourão, ECA-USP; Vice-presidente: Anelise Corseuil, UFSC; Tesoureiro: Maurício Reinaldo Gonçalves, UNISO; Secretária: Alessandra Soares Brandão, UNISUL

Campinas, Faro e São Paulo
Setembro 2012

Sumário

7 _ Apresentação

Entre a televisão e as artes

13 _ Del flujo interminable a la televisión de autor
Mirta Varela

29 _ Adaptação televisiva e esquemas cognitivos: o caso de *Capitu*
Renato Luiz Pucci Jr.

45 _ Enquanto se espera por Godot: Mise-en-scène e edição no (tele)filme *Waiting for Godot*
Gabriela Borges

59 _ Som, fúria e sentido: Shakespeare na ficção seriada televisiva
Marcel Vieira Barreto Silva

Entre o real e o ficcional

73 _ Sobre corpos e imagens: os documentários televisivos de Walter Lima Júnior, no *Globo Shell Especial* e no *Globo Repórter* (1972-1974)
Gilberto Alexandre Sobrinho Gilberto Sobrinho

87 _ Aserções sobre a realidade em *Lost*: documentários ou mockumentaries?
Eduardo Tulio Baggio

99 _ *Guerra e paz*, o uso da encenação nas séries de documentários da RBS TV
Cássio dos Santos Tomaim

Entre a serialidade e a transmidialidade

115 _ Crimes contemporâneos – crítica social e neopolicial na América Latina
Luiza Lusvarghi

131 _ Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista
Iara Sydenstricker

143 _ A vida é alheia, mas os efeitos da cultura industrializada são nossos.
Dilma Beatriz Rocha Juliano

157 _ Das possibilidades narrativas nas plataformas de mídia
João Carlos Massarolo

Apresentação

Em 2011, houve a publicação de um primeiro livro a partir das atividades desenvolvidas junto ao seminário temático *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário*.¹ Dando continuidade àquele trabalho, neste volume o leitor encontrará textos que trazem as reflexões apresentadas e debatidas no segundo seminário (organizado por Gabriela Borges, Renato Pucci e Flávia Seligman), durante o XV Encontro Internacional da SOCINE - Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em setembro de 2011.

É possível detectar alguns eixos de pesquisa que têm delineado o trabalho do seminário, nestes dois anos, e que se expressam na produção tanto do volume I quanto do volume II. Destacam-se a criatividade e o experimentalismo no uso do meio, que estão relacionados com questões de autoria e que contribuem para o deslocamento do olhar sobre a televisão enquanto um meio propagador de discursos vazios, além de enfatizar a importância do debate sobre a qualidade em suas diversas facetas. Outra linha que se afirma neste seminário está relacionada com as adaptações, recriações e transcrições, de acordo com diferentes enquadramentos teóricos, que empreendem um diálogo principalmente com o cinema e as outras artes, como o teatro e a literatura e que também estão relacionados com a autoria. A serialidade, característica intrínseca da ficção televisiva, não poderia deixar de fazer parte destes estudos, ainda mais se considerarmos a profícua produção televisiva brasileira. Ainda nesse âmbito, há a tendência contemporânea para as transformações atravessadas pela serialidade ficcional, tanto em relação à transmedialidade quanto às suas relações com a referencialidade e o documental nos seus diversos formatos. Finalmente, também observamos nos trabalhos as abordagens e os procedimentos diversificados que a televisão tem dado aos discursos sobre o real, na sua relação com a autoria e com a construção narrativa.

1 | BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato; SELIGMAN, Flávia (orgs.). *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário* – Vol. 1. São Paulo/Faro: Socine/CIAC Universidade do Algarve, 2011. Disponível em: <http://www.ciac.pt/livro/livro.html>

Como no primeiro volume, os autores dos textos que compõem este livro adotaram a perspectiva da pesquisa empírica, em especial por meio da análise dos produtos televisuais, sem descuidar de aspectos contextuais, intertextuais e tecnológicos, quando necessário. A presente coletânea tem o intuito de dar a conhecer os projetos e as reflexões mais recentes que se desenvolvem neste campo e sistematizar as principais questões teóricas e empíricas que mobilizam as pesquisas em curso. Neste sentido, foi realizada uma parceria entre a SOCINE, o Instituto de Artes, da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), e o CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação), da Universidade do Algarve para a coedição deste livro.

O livro está organizado em três seções: 1) Entre a televisão e as artes; 2) Entre o real e o ficcional; 3) Entre a serialidade e a transmidialidade. Na primeira seção, a abordagem em torno do fluxo televisivo, conceito cunhado por Raymond Williams, é recontextualizada, debatida e colocada em circulação com a também influente ideia de autoria, cara aos estudos audiovisuais, sobretudo para os domínios do cinema. Essas considerações são levadas a cabo por Mirta Varela², da Universidade de Buenos, que realizou sua conferência como convidada e que, gentilmente, nos enviou o material para publicação. Ainda na primeira seção, a minissérie *Capitu*, exibida pela Rede Globo, é objeto para o escrutínio, sob a abordagem cognitivista, e também as poéticas de Samuel Beckett e William Shakespeare são investigadas em dois outros trabalhos, completando um quadro de programas em que a televisão relaciona-se, de modo expandido, com o literário e o teatral. Dessa forma, as pesquisas apontam para caminhos inquietantes no horizonte da programação televisiva e justificam a urgência do debate em torno do artístico e do televisivo.

Na segunda seção, os textos voltam-se para o documentário e sua manifestação em três lugares distintos: a estilística de Walter Lima Júnior, em documentários dirigidos para os programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, ambos da Rede Globo; os investimentos assertivos, portanto, no esteio documentarizante, em produtos da série *Lost*; e as questões sobre a encenação em séries documentais, e a respeito dos acontecimentos históricos dramatizados, realizados em produtos da emissora gaúcha RBS TV.

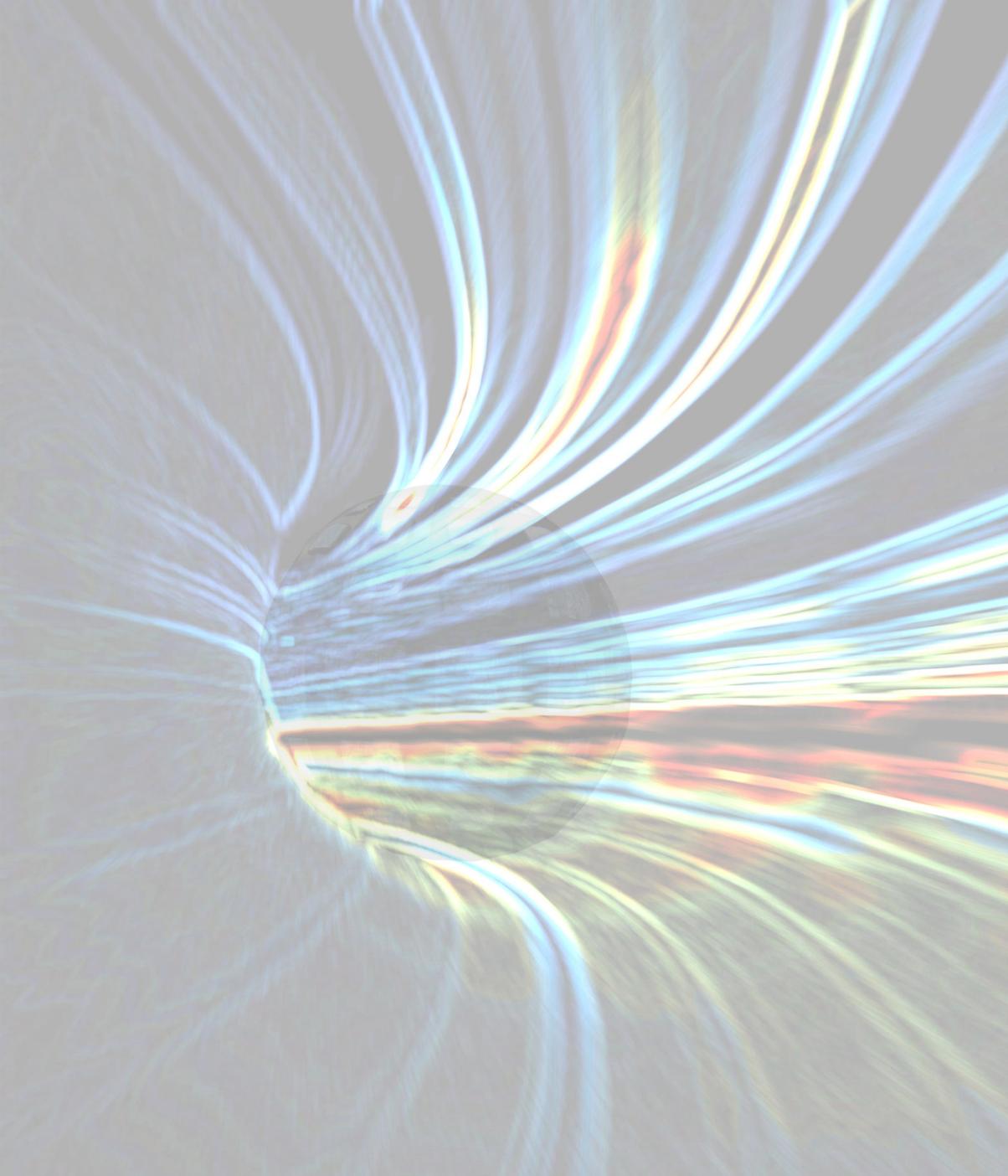
Finalmente, a terceira seção aborda os gêneros e formatos seriados, nas suas distintas manifestações, e nas suas articulações com as tendências tecnológicas e culturais, como a busca e a problematização de uma taxonomia das questões em torno da nomeação e dos gêneros, a revisitação do conceito de indústria

cultural manifesta na narrativa seriada *A vida é alheia* (Rede Globo) e a expansão das narrativas para as novas plataformas midiáticas.

Para finalizar, destacamos que este seminário inaugurou, de forma sistemática, os estudos televisivos no interior da SOCINE, associação de pesquisadores que durante muito tempo esteve voltada primordialmente aos estudos de cinema. Por mais 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.

Boa leitura.

Os Organizadores



Entre a televisão e as artes

Del flujo interminable a la televisión de autor

Mirta Varela
Universidad de Buenos Aires

Durante los últimos años ha cobrado interés el debate sobre “la muerte de la televisión”. Aunque adhiero a la hipótesis de que los medios de comunicación no mueren -al menos si acordamos que un medio de comunicación se define por su función social- resulta evidente que el libro, el periódico o la radio, están destinados a sufrir fuertes transformaciones, cambios de soporte y migraciones de públicos. Creo que la televisión pertenece a este tipo de medio que se enfrenta actualmente a un cambio profundo de su posición y de su rol en el sistema, de su función social y de las estéticas que convoca, aunque de ninguna manera podríamos decir que está agonizando.¹ Se trata, en síntesis, de un contexto en el que vale la pena repensar el modo en que la televisión nos interpela y en el que puede ser abordada durante esta etapa.

En este trabajo me propongo analizar el lugar que ha ocupado el concepto de flujo en el análisis televisivo y las posibilidades -y límites- que presenta la concepción de una “televisión de autor”. Los organizadores de este libro han recurrido a una cita de Kristin Thompson para plantear la necesidad de revisar el concepto de flujo (Borges; Pucci y Seligman, 2011). Efectivamente, en *Storytelling in film and television* (2003), Thompson señala que una de las causas del atraso de las lecturas estéticas sobre televisión -en comparación con el cine- tendría su origen en la visión dominante de la programación televisiva como un flujo homogeneizador e hipnotizante, concepción que no abriría espacio para el examen detallado de productos específicos. Por el contrario, considera que el paradigma del flujo televisivo (tal como lo concibió Raymond Williams) debe ser abandonado ya que los estudios en recepción indican que los telespectadores distinguen con claridad entre un programa y otro, así como entre el programa y los intervalos comerciales. Aunque no comparto la propuesta de Kristin Thompson de abandonar el concepto de flujo, me interesa el planteo: hasta

1 | He desarrollado este punto y especialmente las relaciones entre la televisión y su circulación en internet en “Él miraba televisión, You tube. La dinámica del cambio en los medios”, un trabajo que integró un libro que lleva por título *El fin de los medios. El comienzo del debate* (Carlón y Scolari, 2010).

dónde este concepto ha sido un impedimento para otro tipo de abordajes del discurso televisivo. Intentaré responder a esta pregunta a partir de tres estrategias diferentes que desarrollaré a lo largo de las siguientes páginas.

En primer lugar, reconstruir el contexto teórico en el cual fue concebida la noción de flujo. Entiendo que la historia intelectual y la historia conceptual permiten comprender algunos sentidos importantes de los conceptos tal como circulan en la actualidad. Pero además, sería un camino coherente con la propuesta de Raymond Williams que dedica un libro completo - *Keywords* - a revisar los principales conceptos de la sociología de la cultura. Si a eso sumamos el hecho de que estamos ante un momento de transformaciones y crisis de los conceptos con que abordamos nuestros objetos de estudio, puede resultar de utilidad revisar el origen de lo que hoy vemos cambiar ante nuestros ojos.

En segundo lugar, hipotetizar la posibilidad de una “televisión de autor” como alternativa al concepto de flujo. La radio y la televisión han sido simultáneamente los medios de mayor popularidad y los menos valorados estéticamente. La forma de producción industrial llevó a borrar o diluir la autoría de los programas de estos medios y a privilegiar el reconocimiento del *star system* o los géneros predominantes. En una etapa en que ya contamos con una historia de la televisión y en la que algunos de sus programas destacados se autonomizan del flujo televisivo a través de la circulación en DVD e internet, me pregunto si no puede pensarse un nuevo tipo de producción y un nuevo público.

Por último, discutir o poner a prueba lo anterior a partir de tres casos de la televisión argentina que, aún sin ser representativos, podrían encontrar equivalentes en otros lugares del mundo. Me refiero al antecedente documental y ficcional de Raymundo Gleyzer, cineasta político de la década del sesenta-setenta que fue camarógrafo de televisión; la miniserie *Tumberos* (2002) de Israel Adrián Caetano y *El hombre de tu vida* (2011), una miniserie de Juan José Campanella.

El concepto de flujo en Raymond Williams

Raymond Williams creó este concepto como una reacción frente al modo hegemónico de encarar el análisis textual hasta la década del sesenta en el campo de la crítica literaria y la historia de la literatura –que era su campo de origen- donde se privilegió sistemáticamente el trabajo sobre la obra y el autor. Williams había iniciado esta “cruzada” contra la crítica literaria mucho antes de

interesarse por la televisión. Lo hizo como parte de un movimiento teórico que pretendía cuestionar las bases de la crítica formal, interesada por la estética de las obras literarias concebidas como parte de las Artes, y reemplazarla por una Sociología de la literatura que concibiera a las obras literarias como parte de la cultura y la sociedad. Este desplazamiento desde la Crítica literaria a la Sociología de la literatura, llevaba a proponer, en última instancia, una Sociología de la cultura de la cual Williams sería un teórico fundamental.

Cuando se busca cuestionar el modo de organizar, escribir o plantear una historia de la literatura o del arte, se suele optar por seguir uno de estos dos caminos. El primero -y también más habitual- es la redefinición del canon a través del desplazamiento de algunos autores y obras consagrados y la inclusión de otros nuevos. El segundo es someter el mismo canon a un nuevo marco teórico, releer las mismas obras desde un punto de vista novedoso. Raymond Williams realizó ambos movimientos.

Su libro *Culture & Society*, publicado por primera vez en 1958, fue un intento exitoso por releer la historia de la literatura inglesa desde una clave sociológica. Allí el canon se presenta desde un punto de vista original para la crítica de la época. Va en busca de los autores "clásicos" (Edmund Burke, Coleridge, Thomas Carlyle, George Eliot) que habían sido interpretados por otros críticos precedentes como los más altos exponentes de la estética universal. Pero en lugar de valorar sus aportes formales y "artísticos", los lee como documentos de la sociedad de su época. Encuentra en ellos indicios acerca de las transformaciones sociales, de los cambios históricos operados en la sociedad inglesa a lo largo de los siglos, de su relación con la técnica, el trabajo, las costumbres, el crecimiento urbano, la extensión de la educación popular, etc. De esta manera, convierte a la literatura en un documento de cultura y sociedad.

En *The Long Revolution* (1961), en cambio, realiza un movimiento que podría pensarse como complementario del anterior, al introducir la prensa como un corpus cultural. En la revolución producida por la imprenta, la literatura no es el tema preferente, sino las funciones y los géneros de la escritura. La prensa, de esta manera, deja de ser un objeto de la historia política y puede convertirse en un corpus para la historia de la literatura y del arte. Realiza, de este modo, una lectura cultural de la prensa.

Cuando Williams llega a interesarse por la televisión, lo hace por una doble vía: como historiador de la cultura y como intelectual interesado por la cultura

de su tiempo. Como historiador de la cultura puede percibir la importancia de la televisión y no duda -como la mayor parte de los intelectuales de su tiempo- acerca del interés de este nuevo medio. Como intelectual, incluye a la televisión en su horizonte de intereses y escribe notas periodísticas sobre la programación de su tiempo. Pero también participa activamente de la BBC, escribe guiones, asesora, orienta sobre cómo debería ser la televisión inglesa.

El concepto de flujo, en ese contexto, fue una propuesta innovadora (Williams, 1992: 80-92), que rompía con la tendencia dominante en los estudios literarios y que no hacía más que continuar una tarea emprendida por Williams en *The Long Revolution* al analizar la importancia de los periódicos y las revistas para la formación de un público lector en Inglaterra. Allí, contra el análisis textual imperante, Williams reivindica la página del diario como un objeto visual antes que literario, como un mosaico de sintaxis no lineal y percibe la tendencia a la miscelánea como característica formal de la cultura de masas.

La miscelánea estaba presente en la mezcla de géneros propia de los magazines, donde la yuxtaposición de noticias y ficciones, información y entretenimiento, texto e imagen, ilustración y fotografía, noticia y publicidad, fue permanente. La miscelánea es un rasgo del orden del contenido pero también un rasgo formal que se convertirá en una constante de la prensa, los magazines, los espectáculos teatrales de corte popular, la programación radial y, por supuesto, también la televisiva. Si me detengo en la hipótesis de Williams es porque, sin duda, internet continúa siendo un eslabón más en esta tendencia a la miscelánea que Williams no llegó a ver (porque falleció en 1988) pero llegó a intuir históricamente. Internet es, en muchos sentidos, el “flujo perfecto”: todos los géneros, todos los lenguajes, todos los discursos, todos los órdenes semióticos se encuentran contenidos allí y “fluyen” permanentemente en un devenir que parece no tener fin. Internet es más aún que la televisión, un flujo interminable.

Pero Williams no estaba hablando únicamente de un rasgo formal o de contenido, sino de una tensión cultural. Entendía que la distancia entre una obra literaria o artística -concebida como una “unidad discreta” y discontinua- y el flujo radial o televisivo era, fundamentalmente, un problema de culturas. A pesar de ser un hombre formado en las letras, Williams no asoció esa distancia cultural a la diferencia u oposición entre la escritura y la oralidad o la palabra y la imagen, sino a la distancia entre la “Alta” cultura y la cultura de masas. Cuando Williams usa la metáfora de la canilla (ver televisión se parece más a abrir una canilla que a ir al teatro o leer un libro) para explicar el modo en

que el público accede a la televisión, está descartando cualquier forma de aura para el análisis de los medios de comunicación. Mientras la radio o la televisión son un flujo continuo (como el agua corriente), el teatro, el cine o la lectura, son discontinuos, comienzan y terminan, tienen un principio y un fin, y eso convierte la experiencia de asistir al cine o al teatro en una suerte de ritual demarcado del tiempo y el espacio cotidiano, algo que en el caso de la televisión nunca sucede.

Williams era, por otra parte, un reformista sospechoso para el marxismo inglés de su época. Y cuando en su tránsito por la BBC tuvo la oportunidad de imaginar qué hacer con la televisión real, defendió las estéticas realistas –contra cualquier forma de ruptura vanguardista- y valoró especialmente la capacidad de la televisión para entrar en contacto con lo inmediato. Criticó la presencia de expertos, las voces profesionales y los relatores deportivos. Valoró la capacidad de la televisión para realizar retratos de la gente común: “Un hombre hablando y mostrando su trabajo se encuentra entre las mejores cosas que pueden encontrarse en la televisión”.² En síntesis, valoró la capacidad de la televisión para presentar una forma directa e inmediata, aunque entendiera esta inmediatez como una convención histórica basada en modos de actuar, tomas y planos de las cámaras, iluminación y otras elecciones estéticas. Aunque no creía que la televisión fuera una “ventana al mundo”, valoró su habilidad para comunicar y analizar las experiencias de la gente ordinaria. Lynn Spigel (1992: xxxi) señala que Raymond Williams “vio la posibilidad de cambiar perspectivas sociales a través de las formas de la cultura popular”.

El concepto de flujo, casi sin proponérselo, también resultó un antídoto importante frente al recorte operado por el estructuralismo y la semiótica al estudio de los géneros. El concepto de género se presentó como particularmente adecuado para el estudio de los medios de comunicación entendidos como sinónimo de la cultura de masas. Sin embargo, desde esta perspectiva, se llega a conclusiones muy diferentes acerca de la valoración cultural. Tomo el ejemplo de Umberto Eco, un exponente singular y omnipresente. En *Obra abierta* entiende que el interés de la televisión radica en su capacidad para la transmisión simultánea y coloca su temprano análisis del directo televisivo en contacto con una lectura de la literatura de vanguardia. De hecho, el directo tiene, para Eco, posibilidades formales de producir una televisión de vanguardia. Sin embargo, la televisión alcanzaría su límite estético en el público de masas al que está dirigida y que, en

2 | Williams, Raymond, “The Miner in the City”. In: O’Connor, Alan. *Raymond Williams on Television*, p. 45, citado por Spigel, Lynn. “Introduction” (Williams, 1992, xxix).

cierta forma, determina la organización del discurso televisivo en base a géneros relativamente estables y reconocibles fácilmente por ese público. Eco entiende que para poder ejercer la crítica, es necesario aplicar los mismos aparatos analíticos a todas las formas culturales, no importa cómo las valoremos estéticamente. Es así como aplica el mismo tipo de análisis formal al *Ulises* de James Joyce (como máximo exponente de la novela de vanguardia del siglo XX), que a la televisión, aunque eso no signifique que valore ambos objetos por igual. A Eco le interesa la televisión por lo que encuentra en ella de relación con las vanguardias: la transmisión en directo, su imprevisibilidad, la sintaxis que resulta del montaje en tiempo real, su capacidad para incluir “la vida misma”.³ De esta relación entre televisión y vanguardia se deducen concepciones y valoraciones de la televisión muy diferentes a las que sostiene Raymond Williams, interesado por el realismo. En síntesis, la cuestión de la valoración, la legitimidad y la diferenciación entre cultura de masas, alta cultura y vanguardias, están en el origen del concepto de flujo televisivo.

¿Existe el autor de televisión?

Al comienzo señalé que estamos en un momento de transición. En el caso de la televisión esta transición afecta especialmente a las formas de circulación y consumo y, por lo tanto, a esto que llamamos “flujo”. El caso de los seriales de televisión es uno de los más evidentes. La telenovela y otras formas de ficción y no ficción seriales han sido concebidas para un ritmo de consumo asociado a la organización de la grilla televisiva, con un horario estable, a un ritmo de uno o varios días por semana y en un canal prefijado. Esta regularidad y previsibilidad ha sido fundamental para la conformación de una audiencia y la inserción de la televisión en las rutinas de la vida cotidiana. La regularidad, previsibilidad y reiteración de formatos son rasgos fundamentales para determinar el valor social de la televisión pero también un límite para su valoración estética. En cualquier caso, la disyuntiva entre el análisis de la continuidad del flujo televisivo y la interpretación de unidades discretas de programas concebidos como obras ha cambiado de estatuto en la actualidad desde el momento en que una parte de la audiencia consume televisión por internet.⁴

3 | En buena medida es lo que valora Arlindo Machado (2000) cuando habla de una “poética da transmissão ao vivo”.

4 | Las cifras de este desplazamiento son inciertas y muy diferentes según los países, ciudades, etc. Sin embargo, no puede desconocerse que se trata de cifras en aumento, sobre todo entre los más jóvenes, lo cual convierte este desplazamiento en una tendencia.

En cierta forma, se trata de un fenómeno comparable al que tuvo lugar cuando el folletín comenzó a leerse en forma de libro. El folletín nació en la página del periódico, en contacto con la actualidad y las noticias policiales. Y tuvo en la secuencialidad la clave para su particular estructura narrativa. Pero cuando los folletines fueron reunidos y publicados en forma de libro, sufrieron cambios significativos: desaparecieron las alusiones a las noticias de actualidad, las publicidades explícitas o relativamente solapadas que aparecían en el periódico. Alejandra Laera (2003) analizó, para el caso argentino, los folletines populares publicados en los periódicos alrededor de 1880 que pasaron a ser editados en formato libro una década más tarde. Laera rastrea minuciosamente estas transformaciones operadas por los editores para convertir a los folletines en una novela. En síntesis, el pasaje del periódico al libro también trae aparejado el pasaje del folletín a la novela y un cambio radical en su forma de lectura. Cuando en la actualidad compramos un serial de televisión en DVD o hacemos download de internet, se trata de una operación similar: alteramos sustancialmente el contexto de emisión/recepción televisivo. La diferencia es que, salvo la eliminación de la publicidad de la televisión abierta, todavía nos cuesta percibir los cambios que esto produce en la textualidad de las series. Sin embargo, resulta bastante evidente que asistimos a un proceso que convierte a estos programas de televisión en programas de culto u “obras” en el sentido más tradicional del término.

Me pregunto si esto nos permite hablar de una “televisión de autor”. La preocupación por la televisión de calidad, la aparición de libros sobre cine y televisión y la inclusión de la cuestión de la autoría en algunos trabajos recientes parecen avalar esta posibilidad.⁵ No me atrevería a resumir aquí los debates que llevaron a la crítica a definir un “cine de autor” y a la crítica francesa en particular a lo que dio en llamar “la politique des auteurs”. Pero sí quiero subrayar algunas cuestiones que hacen al contexto histórico de emergencia de esta noción en el caso del cine. *Cahiers du cinéma* fue fundada en 1951 por André Bazin y el movimiento conducente a la política de los autores tuvo lugar a mediados de la década del cincuenta. El artículo de François Truffaut “Ali Baba et la politique des Auteurs” es de 1955. En 1958, André Bazin (2000) publica una entrevista con Jean Renoir y Roberto Rossellini donde comparan a la incipiente televisión con el cine primitivo. Ambos valoran ese momento de la historia del cine en que “todo era nuevo” y dejaba espacio para la experimentación. Roberto Rossellini se dedicaría a partir de ese momento a hacer televisión porque la televisión se había convertido en la mejor vía para

5 | Es el caso del libro de José Francisco Serafim, *Autor e autoria no cinema e na televisão* (2009).

llegar a un público de masas. Realiza *La toma del poder por Luis XIV* (1966) para la televisión francesa y producciones notables para la televisión italiana como *La edad de hierro* (1964), *Los hechos de los apóstoles* (1969), *Sócrates* (1970), *Blaise Pascal* (1971). A partir de mediados de la década del sesenta prácticamente toda su producción es para la televisión, un gesto que podría juzgarse como político (si consideramos su interés en llegar a las masas y los temas elegidos para los programas) pero también estético (si consideramos sus declaraciones sobre las posibilidades abiertas por un medio en estado primitivo).

Por su parte, para la misma época, Jean-Luc Godard adoptaría una posición similar cuando orienta la producción del grupo Dziga Vertov a la televisión: *Luttes en Italie* (1969), *British Sounds* (1970), *Vladimir et Rosa* (1970), etc. Si me detengo en las referencias a estos nombres es porque no se trata de ejemplos azarosos. Se trata de los nombres que operaron simultáneamente tres transformaciones. En primer lugar, el reconocimiento o “invención” del autor cinematográfico. En segundo lugar, la invención de la crítica cinematográfica moderna y la institucionalización de la misma a través de la revista *Cahiers du Cinéma*. En tercer lugar, la figura de directores/autores cinematográficos, como resultado de ser una generación que por primera vez había sido formada viendo cine, reflexionando acerca del cine y ejerciendo su crítica.

En síntesis, la emergencia y consolidación de la televisión deja huella en la historia del cine. Algunos historiadores explican este proceso como una suerte de “depuración”: la televisión habría “liberado” al cine de su función de entretenimiento de masas. Al aparecer otro medio que lo releva de algunas “responsabilidades” en la industria del espectáculo, el cine tiene la posibilidad de volverse más experimental y menos pendiente de las concesiones al público. Si admitiéramos esta hipótesis como cierta, podríamos comparar el presente de la televisión con aquel momento de la historia del cine. La consolidación de internet como medio hegemónico desplaza la historia de la televisión y su público hacia el pasado. En este sentido, estaríamos asistiendo a la “liberación” de la televisión o, por lo menos de su función social más importante.

La huella que internet deje en la historia de la televisión no es sólo una cuestión de valoración o legitimidad. También atañe a la función de la crítica. La crítica cinematográfica cuenta entre sus principales objetivos con la formación de un gusto legítimo, lo que es antes un problema de poder que un problema estético. La reivindicación de una crítica televisiva, la formación de un canon y los intentos por reivindicar una televisión “de calidad” se encuentran en las antípodas de los

objetivos de la Sociología de la cultura que apunta a volver visibles las redes de poder y a interpretar los objetos de una cultura poniendo en suspenso la valoración estética que sobre ellos pesa. Lo que intento decir es que cualquier defensa de una mirada “estética” sobre la televisión, no debería volver las cosas a un momento anterior del debate. Dicho de otro modo, no resulta razonable descartar el concepto de flujo al precio de retrotraer los estudios sobre televisión a un punto anterior a donde los llevó Raymond Williams.

Autor o autores de televisión

A continuación, me gustaría revisar tres nombres de la televisión argentina con la intención de incorporar nueva empiria a los argumentos desarrollados hasta aquí. Se trata de tres casos que ponen en tensión las relaciones entre cine y televisión porque fueron formados en el cine y son reconocidos como directores de cine pero que, en diferente medida, con diferentes roles y en variados géneros, han realizado televisión. Me refiero a Raymundo Gleyzer, Adrián Israel Caetano y Juan José Campanella. Aspiro a que el recorrido por estos casos permita agregar nuevos argumentos para pensar las relaciones y tensiones entre el cine y la televisión que, por otra parte, no pueden dejar de discutirse en el contexto de transición entre la televisión e internet.

1. Raymundo Gleyzer

Raymundo Gleyzer es considerado en Argentina uno de los más importantes cineastas políticos de fines de la década del sesenta y la primera mitad de los setenta. Gleyzer militó en el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y en el marco de esa organización formó un grupo de cine militante llamado Cine de la Base con el que realizó varios filmes para su exhibición por fuera del circuito cinematográfico, en sindicatos, fábricas, organizaciones barriales, etc. Fue secuestrado por los militares durante la dictadura que se inició en 1976 y se encuentra desaparecido.

Después de estudiar en la Escuela de cine de La Plata y de haber filmado *La tierra quema* (1963) en el nordeste de Brasil, Gleyzer filma *Ocurrido en Hualfin* (1966) y *Quilino* (1966) junto a Jorge Prelorán, un nombre de referencia para el cine etnográfico. Cuando se distancia de Prelorán comienza a trabajar como camarógrafo de televisión. Gleyzer se convierte durante varios años en camarógrafo de *Telenoche*, el noticiero más exitoso de la televisión argentina comercial durante los años sesenta que perdura hasta la actualidad. Para ese noticiero filma informes notables sobre las Islas Malvinas (1966), Cuba (1970) y México (1970).

Sus imágenes de las Islas Malvinas se convierten en el primer documento visual realizado por un argentino en las Islas. Parte del material registrado en México para ese noticiero le permite realizar una de sus películas más importantes: *México, la revolución congelada* (1970).

Con material de archivo del noticiero también edita una de las películas de denuncia política más importantes de la época: *Ni olvido ni perdón* (1972), donde se presentan los testimonios de varios presos políticos que luego de hablar ante las cámaras de televisión fueron fusilados en el penal. La utilización del material de archivo televisivo ha sido silenciado o menospreciado por la crítica que sólo ve en Gleyzer un cineasta y en esas imágenes un film y no un documento que tuvo su origen en la televisión. Se trata de un procedimiento reiterado en el cine militante del período que utiliza cada vez que puede el material de archivo televisivo para realizar un cine que, paradójicamente, denuncia a la televisión como mayor exponente del imperialismo cultural y la estupidización de las masas. Al invisibilizar el hecho de que el archivo documental fue producido originalmente para la televisión, no sólo se le adjudica al cine cualquier mérito que surja del valor de esas imágenes, sino que se oculta la relación no deseada entre cine político y televisión. Esta última operación resulta fundamental porque la televisión “ensuciaría” un cine que denuncia desde una posición de “pureza” ideológica.

Cuando la crítica ha analizado los informes que se conservan de Gleyzer para la televisión, los ha recortado del noticiero o los programas para los que fueron producidos para analizarlos como parte de una “obra” firmada por un autor y como una concesión de este “autor” a la televisión.⁶ Se da por válido el testimonio de Gleyzer diciendo que hizo televisión cuando no podía hacer cine, es decir por razones meramente económicas. Sin embargo, los trabajos cinematográficos y televisivos de Gleyzer no difieren en cuanto a su estética. Por el contrario, la estética de Gleyzer se adecuaba particularmente bien a la televisión. Entre sus mayores méritos se encuentran la capacidad para trabajar dentro de los géneros populares, para introducir el humor en medio de la tragedia -algo que está presente en *Los traidores* (1973) pero también en el Informe sobre las Islas Malvinas⁷-

6 | El libro más sistemático sobre su trabajo es el de Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *El cine quemado. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003.

7 | En: “Raymundo Gleyzer: camarógrafo de televisión” (Trabajo presentado en el 2° Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, 23 de octubre, 2010) comparé dos escenas en las que se presenta un entierro. La primera tiene lugar en el “Informe sobre las Islas Malvinas” y la segunda en *Los traidores*. En ambos casos Gleyzer apela a la ironía para una escena en extremo dramática como el entierro.

y una mirada sensible a las culturas populares que la televisión no podía sino apreciar. De manera que su “obra” estaba lejos de verse forzada estéticamente, por el contrario, creo que la distancia entre sus películas y sus informes para la televisión fue antes ideológica que estética y estuvo ligada a las diferentes formas de circulación de uno y otro medio. El mayor límite de la televisión parecía provenir de una censura que operaba en forma más directa sobre un medio dirigido a un público de masas.

2. Israel Adrián Caetano

La miniserie *Tumberos* de Israel Adrián Caetano, emitida por América TV durante 2002, fue un hito de la ficción televisiva argentina de las últimas décadas. *Tumberos* se convirtió en un éxito “de crítica y público” a partir de elementos que se estaban transformando en el ámbito cinematográfico. La prueba del éxito de “crítica” de un serial de televisión es que Ana Amado (2009), una crítica e investigadora en cine argentino, lo incluyó en el análisis del cine político de la década.

En 1998 Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano habían codirigido *Pizza, birra, faso*, celebrada rápidamente como el mojón inicial del denominado “Nuevo cine argentino”. En el año 2000, Bruno Stagnaro dirigió una serie para televisión que rápidamente se convirtió en un programa de culto: *Okupas*. Mientras el filme hacía deambular a los personajes por las calles y los taxis, la serie dirigida por Stagnaro convertía a la casa ocupada en un refugio tan incierto como el resto de la ciudad. *Okupas* incorporó un tema contemporáneo desde una perspectiva que producía una inflexión en el realismo televisivo. Evitó los decorados de estudio y los exteriores fueron utilizados para incluir los bordes de la ciudad y sus personajes, en lugar de mostrar la ciudad deseable y vacía que resulta tan habitual en las comedias televisivas. Aunque la iluminación y la musicalización no evitaron la estetización de la marginalidad y el relato no escapó al cliché del joven de clase media que se inicia en el submundo de la droga, la serie fue recibida por el público como una excepción a las reglas televisivas. Si tenemos en cuenta que en el momento de la irrupción de *Okupas* un ode los éxito de la ficción televisiva argentina era *Vulnerables* –una serie que ponía en escena la terapia grupal- resulta más claro el desplazamiento que produjo la serie de Stagnaro. De la intimidad a lo público, de lo psicológico a lo social, de la clase media hacia los márgenes, del consumo y la sobremodernidad a sus desechos.

En 2002, poco después de la crisis argentina de 2001, Caetano dirigió *Tumberos* que transcurría en un presidio y fue filmada en escenarios reales, incluido un

presidio (la ex cárcel de Caseros). Con *Tumberos* parecía consolidarse una asociación entre el cine y la televisión que nunca habían conseguido constituir una feliz pareja en la Argentina. *Tumberos* fue un paso más allá que *Okupas* en la elección de los márgenes sociales y consiguió poner en escena el encierro, la arbitrariedad de la ley, la corrupción y la destrucción de los acuerdos sociales en un momento político del país que parecía sin salida.

El cine y el video prefirieron las imágenes documentales para representar la Argentina post 2001. La televisión, que documenta en directo los acontecimientos históricos y que capturó imágenes memorables de la ciudad durante la crisis, produjo esta ficción donde abundaron, sin embargo, los motivos visuales que simbolizaron al 2001. La destrucción, la basura, los incendios, los enfrentamientos con palos y piedras, las banderas en medio de la disolución de la política fueron íconos que no parecían limitarse al ámbito carcelario y que en los capítulos finales se mezclaron sin dificultad con imágenes tomadas de los noticieros televisivos de pocos meses antes.

Estas ficciones que combinaron escenas realistas y oníricas, parodia de géneros periodísticos y materiales documentales, una música y una gráfica estridentes, parecían asegurar el éxito de público y, sin embargo, no produjeron secuelas importantes. A la extrema contemporaneidad de *Okupas* y *Tumberos*, le sucedieron innovaciones temáticas en esquemas retóricos muy tradicionales. *Montecristo* (2006) y *Televisión por la identidad* (2007) son dos ciclos que simbolizan esta apuesta por el cambio temático pero no formal a mediados de esa década. La inclusión de la identidad de los hijos y nietos de desaparecidos como parte de la trama de una telenovela produjo lógicamente un gran impacto. Sin embargo, el apoyo explícito al programa por parte de la organización Abuelas de Plaza de Mayo impuso un manto de corrección política a cualquier posible debate sobre los modos de representación de un tema tabú. La identidad, el reconocimiento y la persistencia de los lazos de sangre son tópicos del melodrama del siglo XIX que no necesitaron cambios drásticos para esta versión de *Montecristo* que, sin embargo, tuvo efectos inesperados en el público. De allí que en *Televisión por la identidad* se concibió la ficción como un instrumento eficaz para el mensaje a posibles hijos de desaparecidos. Este ciclo privilegió el componente sentimental y no descartó la inclusión de testimonios de hijos de desaparecidos con el objetivo de llegar en forma directa al público deseado. El programa operó por acumulación: como si ningún recurso resultara excesivo o como si ningún medio fuera lo suficientemente confiable para un noble e imperioso fin.

La ficcionalización de “casos reales” contaba con una larga tradición televisiva y podría afirmarse que es uno de los modos más típicos de su discurso. Desde el mítico *Cosa juzgada* (1969) hasta *Mujeres asesinas* (2005) la televisión argentina se interesó con éxito por la casuística policial y la explicación en clave sociológica y psicológica antes que política. De allí que la inclusión de un tema como la apropiación de bebés durante la dictadura resultara atípico aunque no así la clave de su tratamiento. En cualquier caso, la televisión no es un medio que produzca rupturas radicales sino que opera por inclusión: adopta, acumula, mezcla y generalmente fagocita en el intento. De manera que resultaría inapropiado leer un período de la historia de la televisión como una sucesión de grandes innovaciones o experimentaciones formales. Frente a una abundante repetición de fórmulas del pasado, lo más interesante de algunas experiencias televisivas proviene de su contemporaneidad con otros discursos estéticos o sociales o de su capacidad para generar fórmulas relativamente originales que luego serán reproducidas. La miniserie de Caetano fue extremadamente contemporánea del momento político y social argentino pero no ha podido dejar, hasta el momento, secuelas o imitaciones de interés.

3. Juan José Campanella

El hombre de tu vida fue una miniserie de Juan José Campanella emitida por Telefé durante 2011. Campanella comenzó su carrera en el cine, con algunos éxitos de público como *El hijo de la novia* que fue además nominada al Oscar en 2001 y ganó el Oscar a la mejor película extranjera en 2009 con *El secreto de sus ojos*. Además de otros trabajos para la televisión argentina, desde hace más de una década ha dirigido series para la televisión norteamericana entre las que se destacan varios capítulos de *Law & Order* y de *Dr. House*.

El hombre de tu vida es una comedia de enredos protagonizada por Guillermo Francella, un actor de extrema popularidad en la televisión argentina, con una carrera construida en base a la comedia (protagonizó la versión argentina de *Married with children*). Campanella le permitió destacarse con su primer papel “serio” en *El secreto de sus ojos*. Este pasaje de lo cómico a lo serio tuvo mucho peso en la promoción de su rol en la película ganadora del Oscar y del programa de televisión. Paradójicamente, aunque *El hombre de tu vida* es una comedia, se destacó que Francella representaba allí un rol romántico antes que un cómico de carácter.

La estética de Campanella se basa en lo sentimental indistintamente en el cine y la televisión. La mezcla melodramática de drama y comedia es, en muchos sentidos,

un producto típico de la industria cultural. Sin embargo, su nombre se recorta y se distingue en la televisión argentina, casi exclusivamente por tratarse de un director de cine exitoso. ¿Lo convierte esto en un autor de televisión?

Frente a la pregunta de si existe el autor de televisión, una de las respuestas posibles es que existen *autores*, así como existen variados contextos y momentos de la historia de la televisión. Raymundo Gleyzer se vuelve camarógrafo de *Telenoche* en una etapa en que la televisión comenzaba a volverse visible para la sociedad argentina. Nunca llega a dirigir programas de televisión, sino que se desempeña allí como camarógrafo, una pieza del rompecabezas que supone la producción periodística para un noticiero de televisión. Sin embargo, con esas imágenes capturadas en, para y desde el centro de la industria televisiva, consigue editar filmes políticos notables. Adrián Caetano salta a la fama a través de su primer film y hace televisión en un contexto de crisis económica, política y social, a la vez que de renovación para el cine argentino. La inclusión de la ficción en la televisión contemporánea de la crisis política del 2001 supuso una diferencia con el cine de entonces. Resulta difícil evaluar, sin embargo, si la ficción suponía un grado mayor de estilización o, por el contrario, la inclusión de una estética a la que el cine estaba reaccionando por otras vías. Juan José Campanella es un director de persistente y sólida trayectoria en la industria cinematográfica y televisiva. Se trata, como vemos, de tres figuras muy diferentes entre sí. Sin embargo, en los tres casos, existe una continuidad estética entre sus producciones cinematográficas y televisivas.

En el caso de Campanella esa continuidad resulta fácil de explicar ya que se trata de un director del *mainstream*. En el caso de Adrián Caetano, su primera película filmada con Stagnaro parece distanciarse de los esquemas televisivos tradicionales. Sin embargo, dos elementos garantizan su rápida inserción en la televisión: el reconocimiento del público obtenido por el film y una estética realista. Las problemáticas sociales presentadas a través de estéticas realistas no ofrecen fuerte resistencia en la televisión que, por el contrario, tiene dificultades para incorporar otro tipo de rupturas. Caetano presenta la "disolución de la política" que la sociedad argentina estaba experimentando en el contexto del 2001 desde un planteo social antes que político. Esta distinción neta entre lo político y lo social ya resultaba clara en Gleyzer. Las imágenes que filma para la televisión mantienen continuidad con la mirada etnográfica y de denuncia social que está presente en una parte de su cine. Pero guardan distancia con el giro político que Gleyzer incorpora a la interpretación de esas imágenes. Lo que parece confirmar que en televisión es más sencillo incluir problemáticas sociales ausentes que perspectivas políticas alternativas.

En cualquier caso, el reconocimiento de estos nombres y el recorte operado sobre los programas en el interior del flujo televisivo, se produce en un momento en que la televisión está pasando a otra etapa de su historia. Es una nueva etapa en la que ve amenazado su poder frente al ascenso de otros medios, su función social se transforma y el flujo televisivo no es la única manera en que un programa circula entre su público. Hasta hace unas décadas, una de las funciones del cine que trabajaba con material de archivo televisivo consistía en recortar ese archivo y convertirlo en una obra autónoma del flujo para el que había sido concebido. En la actualidad, la circulación en internet o las ediciones en dvd, también recortan los programas exitosos del flujo original. Queda pendiente aún un interrogante: qué cambios se producen en la estética televisiva contemporánea como resultado de esta nueva forma de circulación.

Referencias

AMADO, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

BAZIN, André (2000 [1958]). Cine y televisión. Entrevista con Jean Renoir y Roberto Rossellini. In: ROSSELLINI, Roberto. *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, pp. 149-164.

BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz y SELIGMAN, Flávia (eds.) (2011). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário - Vol. 1*. São Paulo: Faro.

CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos (eds.) (2009). *El fin de los medios. El comienzo del debate*. Buenos Aires: La Crujía.

ECO, Umberto (1984 [1962]). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

LAERA, Alejandra (2003). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

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

PEÑA, Fernando Martín y VALLINA, Carlos (2000). *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

SERAFIM, José Francisco (2009). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA.

SPIGEL, Lynn (1992). Introduction. In: WILLIAMS, Raymond. *Television. Technology and Cultural Form*. Hanover/London: Wesleyan University Press, pp. ix-xxxvii.

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

WILLIAMS, Raymond (1992 [1974]). *Television. Technology and Cultural Form*. Hanover/London: Wesleyan University Press.

_____ (1993 [1958]). *Culture & Society. Coleridge to Orwell*. London: The Hogarth Press.

_____ (2003 [1961]). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Adaptação Televisiva e Esquemas Cognitivos: o caso de *Capitu*

Renato Luiz Pucci Jr.

Introdução

Diante de uma criação de aparência singular, como é o caso da microssérie *Capitu* (Luiz Fernando Carvalho, 2008, Globo), associável a um diretor que reúne sob seu nome outras produções marcantes, a solução rotineira para explicá-la é a de caráter autoral: tudo estaria justificado pela existência de um autor, como um centro unificador e gerador da singularidade. Essa abordagem talvez faça sentido, inclusive num meio de trabalho em equipe, como a televisão, e até mesmo numa emissora pautada por interesses comerciais. No entanto, *Capitu* oferece mais problemas do que a abordagem autoral poderia responder. Trata-se especialmente de entender como uma produção como essa pôde alcançar elevados índices de audiência. Essa questão associa-se à necessidade de uma caracterização mais definida de seu perfil narrativo.

No presente texto, há continuidade em relação a Particularidades Narrativas da Microssérie *Capitu* (Pucci Jr., 2011a), em que foram levantadas dificuldades para estabelecer a relação entre a microssérie *Capitu* e os parâmetros narrativos utilizados na historiografia do meio televisivo: *classical television*, *art television* e televisão pós-moderna. Foi então sugerida a possibilidade de que a construção narrativa da microssérie tivesse relação com o cinema pós-moderno. Todavia, por mais plausível que seja essa perspectiva, ela não resolve todo o problema de caracterização. *Capitu* é cinema na televisão? Embora talvez assim queira o seu realizador, que desde os anos noventa declara ter o projeto de fazer cinema na TV, essa possibilidade não é sustentável.¹ Adiante serão mostrados outros

1 | No Encontro da Compós de 2011, em relato ao texto *A Microssérie Capitu: Adaptação Televisiva e Antecedentes Fílmicos* (Pucci Jr., 2011b), o Prof. Arlindo Machado disse que a posição de Luiz Fernando Carvalho é pretensiosa e que a produção de Guel Arraes seria mais televisão que a dele. Do ponto de vista do presente texto, pode-se concordar com essa avaliação: em termos do que a televisão produzia até há alguns anos, a produção de Arraes pode ser considerada mais televisiva que a de Carvalho. Entretanto, hipótese a ser corroborada, é possível que desde então um processo de transformação tenha começado a acontecer na produção ficcional da televisão brasileira.

aspectos da composição da microssérie por meio de uma abordagem teórica que evidencie elementos de origem televisiva. Em outras palavras, um caminho de investigação será seguido a partir da seguinte questão: o que *Capitu* deve a esquemas televisivos da própria ficção televisiva?

Capitu apresenta uma sucessão interminável de excentricidades narrativas. Uma das mais notáveis é a colisão de elementos heterogêneos, que, no mínimo, parece rara no meio em que foi veiculada a microssérie. A título de exemplo, recorde-se que o romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, transcorria em pleno século XIX, enquanto suas adaptações fílmicas adotaram diferentes soluções para a definição do tempo em que se passa a história: o filme *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni, 1968) se passava em ambientes novecentistas, enquanto em *Dom* (Moacyr Goes, 2003) optou-se pela transposição integral da história para o século XXI. São opções tradicionais na adaptação de narrativas literárias cuja diegese se desenvolve em épocas distantes: um filme histórico ou uma adaptação integral ao mundo em que vivem os espectadores.² Na microssérie, contudo, a história acontece em ambos os séculos, simultaneamente, com os personagens do século XIX cercados por ambientes e figurantes do Rio de Janeiro dos dias atuais. Sucedem-se inumeráveis anacronismos em relação ao contexto histórico em que se desenrolava o romance de Machado de Assis. Exemplificando: o jovem Bentinho, trajado como um moço de 1860, caminha por ruas onde se veem ônibus e táxis dos dias de hoje; Bento e *Capitu*, em figurinos novecentistas, dançam uma valsa ao som de fones de ouvido; Bento e Escobar, de fraque e cartola, se deslocam num elevador panorâmico, tendo a Baía da Guanabara e a Ponte Rio-Niterói ao fundo.

É razoável supor que essa composição deveria provocar estranhamento nos telespectadores, supostamente habituados apenas à linearidade temporal típica de narrativas clássicas, como as das telenovelas e minisséries. Em combinação com outros aspectos (como as intrusões da narração, as distorções de imagem e os microcapítulos ao estilo machadiano), a audiência de *Capitu* poderia ter chegado a um traço no lobo, o que esteve longe de acontecer.³ Segundo antigos pressupostos da crítica, o público dispersivo da televisão estaria aquém desse

2 | “Diegese” é uma palavra de origem grega que significa “narração”. É utilizada na crítica cinematográfica para indicar a instância representada no filme. Opõe-se ao termo estético “expressão”, que tem sentido conotativo. Assim, por exemplo, tempo diegético é o tempo representado, ou seja, o tempo vivido pelos personagens (e não o tempo de projeção do filme ou a temporalidade que poeticamente se possa sugerir).

3 | Conforme divulgado pela imprensa à época, 17 pontos na estreia, fechando com média de 15 pontos.

tipo de sofisticação narrativa, acessível, dizem, apenas ao espectador de cinema, inteiramente concentrado no filme que lhe é exibido.

Então, como explicar que milhões de pessoas tenham acompanhado a microssérie? Minha hipótese é a de que, matrizes fílmicas à parte, os telespectadores estavam preparados para uma realização como *Capitu*.

Esquemas processuais e cognitivismo

Será utilizado o referencial teórico cognitivista, particularmente o conceito de “esquema”, tradução de *schema*, cujo plural é *schemata*. Esquemas são estruturas cognitivas abstratas que fornecem condições para o conhecimento (Hogan, s/d: loc. 1092-1093).⁴ Esse conceito é usado há bastante tempo na historiografia das artes visuais, por exemplo, no livro *Arte e Ilusão*, de E. H. Gombrich (1986 [1959]: 63 e ss). Posteriormente, os estudos cognitivos ampliaram o seu uso e o aprofundaram. Nos estudos de cinema, David Bordwell o utiliza pelo menos desde *Narration in the Fiction Film* (1985: 30 e ss), tanto para entender como ocorrem as escolhas técnicas que redundam em cada narrativa fílmica, quanto para saber o que acontece com o espectador enquanto assiste a um filme.

Ressaltem-se dois pontos introdutórios sobre o cognitivismo.

Em primeiro lugar, o cognitivismo é um programa de pesquisa, não uma teoria. Programas de pesquisa são tradições de pesquisa com regras metodológicas, que indicam os caminhos a serem seguidos e os caminhos que devem ser evitados. Segundo a formulação de Imre Lakatos, filósofo da Ciência (1979: 161-169), programas de pesquisa podem subsumir teorias, em outras palavras, estão conceitualmente acima delas, podendo inclusive envolver teorias de diferentes áreas. O cognitivismo é um programa de pesquisa interdisciplinar, que envolve desde os tradicionais estudos literários e outros bem mais recentes, como os estudos de cinema e TV, até a neurofisiologia, em diferentes níveis de abordagem do processo cognitivo.

O segundo ponto introdutório acerca do cognitivismo é o de que para pensar de modo cognitivista é necessário:

4 | No Kindle, não há paginação, pois o texto é dividido em *locations*. Assim, cinco ou oito *locations* sucessivos equivalem ao texto de uma página impressa.

- 1) Formular os problemas em termos de processamento de informações (como a mente opera diante das informações recebidas?); e
- 2) Pensar em termos de arquitetura cognitiva: não há informação pura a alimentar a mente, pois esta formata informações sensoriais e de quaisquer outros tipos (Hogan, s/d: loc. 460-465).

Há três grandes componentes para qualquer arquitetura cognitiva: estruturas, processos e conteúdos. Em termos de estrutura, pode-se dar o exemplo da distinção entre memória de curto e de longo prazo, que são acionadas para realizar processos de conhecimento. Conteúdos são representações ou símbolos construídos em processos, isto é, operações que transformarão informações externas em produtos do conhecimento.

Dito assim, com essa brevidade, tudo talvez pareça trivial, até porque lembra a filosofia kantiana sobre o entendimento humano, que previa as categorias a constituir os fenômenos, os quais não se confundiriam com as coisas em si, totalmente inacessíveis. De fato, Kant é uma remota fonte do cognitivismo (Hogan, s/d.: loc. 112). Entretanto, além de outras diferenças, o cognitivismo procura se fundamentar em processos neurofisiológicos, obviamente alheios à filosofia kantiana. Tanto assim é que a rejeição ao cognitivismo muitas vezes se apoia na oposição à ideia de que as reações dos espectadores se devam não a convenções, manipulações ideológicas ou qualquer outra origem afim, mas a estruturas universais, que são resultado da evolução da espécie.

Ressalte-se novamente que, segundo o cognitivismo, tanto os esquemas quanto os demais componentes do conhecimento são utilizados não apenas pelos espectadores como também pelos criadores do produto narrativo: diretor, roteirista e demais participantes do processo. Neste último caso, esquemas constituem soluções bem-sucedidas à disposição dos realizadores.

Um dos pontos centrais da abordagem cognitivista é o de que os esquemas utilizados pelos espectadores ao assistir a um filme narrativo clássico, e assim transformar numa história coerente aquela profusão de descontinuidades entre segmentos, espaços e temporalidades que compõem o filme, são os mesmos esquemas que as pessoas usam na vida prática. Esta também é descontínua, pois nela se têm apenas fragmentos de experiência, parcialmente desordenados. O cérebro utiliza esquemas processuais para construir agentes, objetos, eventos, sequências causais e tentar pôr os fatos num formato inteligível (Hogan, s/d: loc. 1770-1772).

Num trecho específico sobre o cinema, que todavia pode ser estendido para outros produtos narrativos audiovisuais, Bordwell (1985: 29) diz que um filme sempre contém uma série de indicações ou sinais (*cues*), que mostram ao espectador que ele/ela deve executar uma variedade de operações que envolvem esquemas processuais (*procedural schemata*). Esses esquemas ativam estruturas da memória de longo prazo (Hogan, s/d: loc. 279), sem as quais as indicações fornecidas na narrativa não podem ser processadas pelo espectador. É assim que o espectador, ao assistir a uma ficção audiovisual, processa os dados da narrativa, que o levam a formular hipóteses sobre o que acontecerá. Num plano, o personagem aponta o revólver para o espaço *off* à sua direita e dispara; o espectador, por meio de esquemas preestabelecidos, aprendidos, formula a alternativa de que o tiro acertará ou não o alvo, com uma hipótese a respeito (exemplificando: acertará); a consequência será provavelmente visualizada no plano seguinte, após o corte (como alguém a levar o tiro, que viria da esquerda para a direita da tela). Essa composição audiovisual é típica de narrativas clássicas, que encadeiam os segmentos fílmicos em termos de causalidade, construindo espaço e tempo homogêneos. Destaque-se que os esquemas de processamento das informações são os necessários a uma pessoa que testemunhasse um crime e virasse a cabeça de um lado para o outro a fim de acompanhar os fatos. Eis por que é tão fácil o aprendizado de esquemas narrativos clássicos: os procedimentos exigidos ao assistir filmes ou programas de televisão dessa linha narrativa são análogos aos da vida cotidiana.

Faço uso de um exemplo de Hogan (s/d: loc. 1800 e ss) acerca de esquemas de identidade e cronologia. No filme *Titanic* (James Cameron, 1997), a narrativa começa nos anos noventa, com a velha senhora a recordar quando, em 1912, ainda mocinha, embarcava no navio. Esse retorno ao passado é feito por meio de um grande *flashback*, esquema dos mais usuais no cinema clássico. Não é difícil de entender uma das razões por que o cinema clássico faz tanto sucesso desde a segunda década do século XX: basta que se considere, como dito acima, que os esquemas cognitivos dos espectadores são os mesmos que eles utilizam em suas vidas (no presente caso, ao comparar visualmente pessoas em diferentes épocas, por fotos ou de memória). Outro tanto pode ser dito acerca da ficção televisiva derivada do cinema da decupagem clássica, a *classical television* (Thompson, 2003: 19-35).

Sem dúvida, a narração clássica não é a única forma de se fazer cinema ou ficção televisiva, nem necessariamente a melhor: é apenas a mais tradicional e a de maior sucesso junto ao público.

Bordwell aponta que, diante de uma tradição narrativa qualquer, os realizadores dispõem de quatro possibilidades: replicar, revisar, rejeitar ou sintetizar esquemas (1997: 152-154). Assim, em relação à tradição narrativa clássica, essas opções resultam em:

- 1) replicação de esquemas, com a realização de outros filmes clássicos tradicionais;
- 2) revisões na matriz narrativa, levando-a para configurações derivadas;
- 3) rejeição dos esquemas clássicos, com a proposição de outros esquemas, como em filmes modernistas e de vanguarda;
- 4) ou ainda em síntese de esquemas de várias tradições, como ocorre em filmes pós-modernos.⁵

O mesmo é válido para a ficção televisiva. É sempre bom ressaltar que a rejeição sistemática de esquemas, como ocorre no cinema modernista, pouco penetrou na televisão, especialmente na brasileira – até hoje.

Público e emoções

O público precisa operar com esquemas homólogos que lhe permitam fruir daquilo a que assiste. Caso não disponha desses esquemas, por exemplo, quando num filme de vanguarda há desconexão entre os planos que compõem a cena de um assassinato, o espectador ficará desorientado, sem entender o que acontece. Poderá, então, conforme as circunstâncias, aprender o novo esquema ou simplesmente interromper a experiência. Hogan diz que esse é um dos casos em que o processo cognitivo produz emoções: diante de informações que não consegue processar por falta de esquemas, o sujeito experimenta a frustração, que se manifesta primeiro com a irritação, que, no caso de perdurar a ininteligibilidade, dá lugar ao tédio (Hogan, s/d.: loc. 128).

Diga-se que há também a experiência inversa, isto é, a de espectadores que possuam esquemas muito sofisticados em relação aos esquemas tradicionais

5 | Sobre essa característica dos filmes pós-modernos, num texto em que não é utilizado o conceito de esquema, v. Pucci Jr., 2008a: 199-210.

da decupagem clássica. Possivelmente, esses espectadores perceberão os últimos como esquemas fáceis demais, de modo a experimentar uma sequência inversa de reações: primeiro, o tédio, depois a raiva (Hogan, s/d.: loc. 133). Nem todos os espectadores têm exatamente essas reações em situações similares: o que é chamado de universal não significa que deva ocorrer em 100% dos casos (que seria o universal absoluto), mas corresponde a um padrão que acontece em larga escala e em mais casos do que poderia ser predito ao acaso (Hogan, s/d.: loc. 2056).

Capitu, à primeira vista, parece destoar do que se faz na televisão brasileira porque não é narrativamente clássica ou moderna e apresenta diferenças em relação à narrativa pós-moderna (Pucci Jr., 2011a). A princípio, seria razoável acreditar que a imensa maioria do público deveria experimentar a raiva sucedida pelo tédio. É claro que, dado o poder do controle remoto, o telespectador incomodado pode cortar a própria raiva por meio da passagem a um programa mais tradicional. Muitos devem ter feito isso, porém, como dito acima, os telespectadores remanescentes não foram em tão baixo número quanto se poderia esperar.

É verdade que a crítica acadêmica tem acusado as recentes realizações de Carvalho de serem fracassos de audiência. Há dois equívocos nessa apreciação. Primeiro, a pesquisa científica não deve tomar as dores da Rede Globo, dos seus supostos interesses comerciais que teriam sido frustrados com a microssérie. Segundo, que, para uma microssérie que opera com esquemas de espantosa heterogeneidade frente à *classical television*, não é desprezível que alguns milhões de pessoas tenham ficado diante dos aparelhos de TV.

Antecedentes televisivos

Essa audiência pode ter sido auxiliada pelo fato de *Dom Casmurro* ser uma história bem conhecida de muitos brasileiros.⁶ Contudo, é admissível levantar a objeção de que o conhecimento prévio não explique tudo, pois o produto poderia ter sido rejeitado pelo grande público em vista da supostamente estranha concepção audiovisual.

6 | Assim como aconteceu com o público soviético dos anos vinte, que conhecia previamente a história da Revolução Russa, por ele vivida poucos anos antes. Esse conhecimento lhe facilitava o acesso a narrativas fílmicas de vanguarda, como *Outubro* (Eisenstein, 1928), que deixavam muito longe a conexão espaciotemporal de filmes narrativos clássicos.

Por outro lado, é admissível dizer que o público de *Capitu* dispunha de esquemas muito próximos daqueles que seriam ideais para acompanhar aquela narrativa. Eis alguns casos:

1) Os anacronismos da microssérie, como na cena em que o poeta do trem, figura novecentista por excelência, é fotografado por *paparazzi* com câmeras digitais, são análogos aos anacronismos de, por exemplo, *A Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2000): no exato dia do descobrimento do Brasil, Caramuru conversa com a índia Paraguaçu, em português, e discutem o significado da palavra “manga”: ele pega um fio da manga da blusa e o passa nos dentes como se fosse fio dental.

2) As intrusões de instâncias narrativas de nível superior, como na flecha desenhada a apontar para o chapéu de alguém (cap. I), têm antecedentes na ficção televisiva brasileira, a começar, talvez, de *Armação Ilimitada*, o seriado dos anos oitenta, que teve muitos episódios dirigidos por Guel Arraes;

3) Há algo semelhante ao Narrador Bento, visto o tempo todo no espaço em que estão os personagens da história, em *Cena Aberta*, de Arraes, sempre ele, aqui junto a Jorge Furtado e Regina Casé. No primeiro episódio, uma adaptação de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, foi utilizado um esquema familiar ao grande público, o de um *making of*, de modo que se mostraram os bastidores da realização de um programa ficcional televisivo. Assim, Regina Casé, além de fazer personagens secundários e de dirigir as candidatas ao papel de Macabéa, também narrava, de corpo presente, a história de Clarice Lispector (Fig. 01).⁷

4) As interpelações aos telespectadores, com o Narrador Bento se dirigindo para a câmera, podem se associar, entre outros exemplos, a *Os Normais*, com os personagens Rui e Vani;

5) O *fake* de tantas cenas, como a do mar em que Escobar se afoga, mantém relação com a composição de *A História de Rosa* (Fabrício Mamberti, 2005). Neste ponto, pode-se também mencionar o Mar do Esquecimento, de *Hoje é Dia de Maria*, tão *fake* quanto o de *Capitu*.

7 | Sobre e outros aspectos narrativos de *Cena Aberta*, v. PUCCI JR., 2008b.

6) A intercalação de filmes antigos, inclusive com o choque de texturas (como, no início do capítulo I, ao se entrecruzarem planos do ponto de vista da frente de um trem atual em movimento com imagens provenientes de trens de filmes do início do século XX), existe em *Alice* (HBO, Karim Aïnouz, 2008): no capítulo 02, da 1.^a Temporada, cenas com uma personagem da minissérie se entremeiam com trechos do clássico longa-metragem *São Paulo S/A* (Luiz Sergio Person, 1965). Quanto a este quesito, pode-se também lembrar que ao menos desde os anos noventa interpõem-se cenas de filmes antigos em algumas telenovelas de época (por exemplo, imagens de um velho documentário sobre uma fazenda, entre cenas com os personagens da época atual da telenovela);

7) O congelamento de personagens, com os familiares de Bentinho imobilizados em poses dramáticas (Fig. 02), existiu em *Cobras & Lagartos* (Wolf Maia e Cininha de Paula, 2006), por exemplo, com o personagem de Lázaro Ramos imobilizado durante uma dança;

8) Animais vivos representados por bonecos, como o do cavalo do tio Cosme (animal no livro, um boneco em *Capitu*), não podem parecer muito estranho aos espectadores que viram os inúmeros bonecos animados de *Hoje é Dia de Maria*, também de Carvalho. Devido à enorme audiência dessa microssérie, a primeira do diretor, o esquema de composição dos bichos deve estar bem presente na memória de muitos espectadores de *Capitu*.

Fig. 01 - *Cena Aberta*



Fig. 02 - *Capitu*



Mencione-se também a telenovela *Ti-Ti-Ti* (2010). É óbvio que ela, por ser posterior a *Capitu*, não produziu esquemas necessários para a compreensão da microssérie (aqui não se afirma isso também em relação aos casos anteriores, apenas que esses esquemas já circulavam na televisão brasileira quando da exibição da microssérie). Ocorre que *Ti-Ti-Ti* possuía uma elaboração audiovisual que deixava para trás o naturalismo. Nela abundavam, por exemplo, mudanças de cenas pontuadas por recursos de animação, como imagens da tela a ser costurada por agulha e linha ou cortada por tesouras. Na mesma telenovela, havia também, esporadicamente, um recurso menos chocante, porém significativo: o uso de sombras que lembram a iluminação expressionista de algumas cenas de *Capitu*. É possível afirmar que essa telenovela comprova que a propagação de esquemas narrativos não clássicos chegou à televisão brasileira.

Evidentemente, não há aqui a pretensão de que *Capitu* tenha uma origem exclusivamente televisiva, até porque já foi mencionada a relevância do cinema para a construção da microssérie, além da evidência de outras relações intertextuais, por exemplo, com a ópera: esquemas operísticos definem composições vitais da microssérie, como os cenários e a gestualidade dos personagens. Outra relação intertextual a ser mencionada ocorre com o vídeo: a dança de Bentinho e *Capitu* num espaço totalmente artificioso (capítulo 01, microcapítulo Na Varanda) é baseada na coreografia e na cenografia do videoclipe *Elephant Gun*, da banda Beirut, inclusive com a mesma música. Esses elementos e muitos outros que poderiam ser mencionados fazem parte da imensa rede que constitui a cultura audiovisual contemporânea.⁸ No entanto, para explicar a relativamente elevada audiência de *Capitu*, deve-se ter em conta que o grande público pouco ou nada conhece do cinema pós-moderno dos anos oitenta, da ópera e mesmo do videoclipe. Portanto, aqui se mantém o recorte proposto no trabalho: o quanto a microssérie deve à própria televisão?

Em todos os casos mencionados de relação intertextual com produtos televisivos, é preciso pensar em termos de esquemas cognitivos. É necessário um esquema específico, por exemplo, para que as duas temporalidades de *Capitu*, a da história do século XIX e a dos ambientes e figurantes do século XXI, sejam entendidas como pertencentes um único tempo. Em outras palavras, trata-se de fazer uso

8 | Diversas relações intertextuais, entre as quais aquela com o citado videoclipe, me foram apontadas pelos alunos e alunas de Linguagem Audiovisual do 3.º período do curso de RTV, da Universidade Tuiuti do Paraná, com quem, em 2011, tive uma memorável experiência de investigação sobre *Capitu*. Em particular, agradeço às alunas Larissa Sales Nowitschenko e Lidiane Oгородovski, daquela turma, minhas orientandas de Iniciação Científica.

de um esquema que não se coaduna com os utilizados para interpretar narrativas clássicas, cuja temporalidade é contínua e homogênea, nas quais, por exemplo, um *flashback* é compreendido como uma representação do passado do presente narrativo. O classicismo ortodoxo de *Titanic* se romperia com uma mistura de 1912 e 1996, em que a mocinha interagisse no mesmo espaço com a anciã, que é ela própria oitenta anos depois, ou que aqueles personagens da *Belle Époque* fizessem a viagem num desses navios de cruzeiro que hoje atravessam o Atlântico em maior velocidade que a do infeliz *Titanic*. Que esquemas seriam necessários para decodificar uma composição como essa? Com certeza, não os mesmos de que fizeram uso os espectadores que proporcionaram ao filme a quebra do recorde mundial de bilheteria.

Pouco importa se os esquemas utilizados em *Armação Ilimitada*, *A Invenção do Brasil*, *Cena Aberta* etc. sejam ou não originalmente do cinema: o grande público os manteve na memória a partir da TV, a mídia com que realmente manteve contato no período em foco.

Pós-modernismo revisado

Note-se que, apesar do discurso em tom vanguardista de Luiz Fernando Carvalho sobre a televisão, que lembra as furiosas declarações de Peter Greenaway contra as narrativas clássicas, a microssérie não é um caso isolado na programação da TV brasileira. Se fosse, seria impossível identificar antecedentes televisivos para a sua constituição narrativa. À vista de cada um dos exemplos citados, pode-se afirmar que *Capitu* fez uso de esquemas circulantes na televisão brasileira, ainda que não hegemônicos, e que os espectadores poderiam neles se apoiar para tornar inteligível aquela narrativa que em décadas passadas provavelmente seria inapreensível por um público pouco afeito a transgressões da narração clássica.

Outro aspecto relevante é o de que todos os casos citados, a começar de *Armação Ilimitada*, são de programas pós-modernistas, isto é, com sínteses de esquemas de diversas vertentes estilísticas. *Capitu* leva adiante esse procedimento, pois os esquemas não são utilizados exatamente como os dos programas listados. Na linha proposta por Gombrich, o processo de revisão é descrito por Bordwell (1997: 152) como uma renovação de esquemas conhecidos a fim de servir a novas finalidades. É o caso, por exemplo, do clássico campo e contracampo que, numa célebre sequência *Nosferatu* (Murnau, 1922), foi combinado com a montagem alternada, de modo que personagens separados por enormes distâncias pareçam interagir entre si, como se estivessem um diante do outro (*ibidem*).

Em *Capitu*, intrusões explícitas da narração, anacronismos, personagens a se dirigir para a câmera, *fake* e outros esquemas já enumerados não se fazem no tom de programas caracterizados pelo humor, como em *Armação Ilimitada*, *A Invenção do Brasil* e *Os Normais*, ou com o sentido de uma fabulação maravilhosa, como em *A História de Rosa* e *Hoje é Dia de Maria*. Com isso, deixa-se o terreno secularmente associável aos gêneros mais permissivos em termos de narração, para ocorrer com a seriedade do drama de Bentinho e *Capitu*. São os mesmos esquemas de outros programas televisivos, no entanto sem o caráter de entretenimento óbvio que os caracterizava. Amplifica-se o leque de uso desses recursos, tornando-os elementos com função dramática.

Quanto à corporificação do narrador, note-se que Regina Casé, em *Cena Aberta*, lia o texto de Clarice Lispector e assumia a primeira pessoa do romance enquanto, simultaneamente, orientava, como uma diretora de atores, as candidatas ao papel de Macabéa. Por sua vez, o Narrador Bento enuncia o discurso de Machado de Assis e, como personagem, interage com os demais, mesmo que estes provenham de um passado longínquo. As intrusões desse último narrador chegam a um ponto que estava fora do horizonte do programa de Arraes, Furtado e Casé.

A intercalação de imagens de filmes antigos não ocorre tal como nos dois exemplos mencionados. Na minissérie *Alice*, a cena intercalada era a de um célebre filme dos anos sessenta, cujo enredo não se confunde minimamente com a história que se desenrola; em comum, havia a exibição das ruas da cidade de São Paulo e personagens em condição semelhante em meio à dureza da cidade gigantesca. Entende-se que a função do recurso seria a de acentuar a condição da personagem de *Alice*, aparentemente desamparada. A edição é feita com suavidade, de modo a não haver choque na passagem da cena de *Alice* para a de *São Paulo S/A.*, e vice-versa. Em determinadas telenovelas, introduziram-se trechos de filmes antigos no início de blocos narrativos, a fim de buscar um autêntico clima de passado em histórias que de resto são tratadas como qualquer telenovela de época, ou seja, à maneira naturalista, para que nela tudo pareça real mesmo sem ser realista. Nada disso acontece em *Capitu*. Quando se introduzem imagens de filmes antigos, elas se entrecruzam com planos com que têm pouca ou nenhuma afinidade, de modo a criar o contraste. Isso ocorre, por exemplo, no microcapítulo Protonotário Apostólico, quando José Dias diz valer a pena Bentinho aprender o latim “ainda que não venha a ser padre”: há um corte e surge a imagem de um velho filme com um papa, numa liteira, levado sobre um multidão de fiéis que o aclama. O filme é em preto e branco, textura lavada de película gasta; o espaço exibido, possivelmente a Praça de São Pedro, no Vaticano, não é contíguo nem semelhante àquele em que transcorre a

cena entre Bentinho e os seus. A aparição da velha cena documental é suscitada, primeiro, pelo trecho anterior da microssérie, em que o padre Cabral falou ter recebido do papa o título de protonotário apostólico; em segundo lugar, obviamente, pela menção de José Dias a Bentinho vir a ser ou não padre. As imagens daquele papa, evidentemente anacrônicas, pois a história transcorre numa época em que não havia cinema, invadem a narrativa, numa acintosa intrusão da narração.

Entenda-se que o salto cognitivo que o público precisa realizar para assimilar os esquemas revisados seja muito menor do que o necessário para dar conta de novos esquemas. Em vez de se deparar com esquemas transgressivos, que exigem treino e tempo para sua assimilação, trata-se de absorver impactos muito menores porque, afinal, há pontos em comum com esquemas já devidamente compreendidos.

É plausível dizer que, após mais de duas décadas de programas pós-modernistas na televisão brasileira, os seus esquemas foram aprendidos pouco a pouco por um público amplo, processo que, por sua vez, permitiu a revisão de esquemas efetivada em *Capitu*, sem maiores danos à audiência. Mais do que qualquer explicação de fundo autoral ou por meio da afirmação de que *Capitu* seria cinema na TV, cabe destacar que não se trata mais da típica narrativa pós-modernista, tal qual efetivada durante décadas por Arraes, Furtado, entre outros. Ocorre em *Capitu* uma revisão dos esquemas utilizados por esses realizadores, aprofundando suas propostas, instaurando um novo patamar pós-modernista, não mais sob o subterfúgio da comédia, mas em pleno drama, talvez o maior drama da literatura brasileira que pudesse ter sido transposto para a televisão.

É difícil, senão impossível, dizer no momento atual o alcance de uma realização como *Capitu*. Talvez tenha sido o primeiro indício de uma nova fase da televisão brasileira. Ou talvez seja um produto heterogêneo cujas características poderiam ser absorvidas por produções mais convencionais, tal como aconteceu com a produção hollywoodiana, que, desde os anos vinte, incorporou elementos do cinema expressionista alemão, da vanguarda soviética e dos filmes surrealistas, entre tantas outras formas não clássicas, sempre a serviço dos próprios objetivos, ou seja, sem perder a comunicação com o grande público, sem afrontar demais as suas expectativas (Sánchez-Biosca, 2004, 137-158). Hollywood sempre foi um dos principais modelos da Rede Globo – eis por que é pertinente a suposição de que processos semelhantes ocorram na maior rede brasileira de televisão e, por consequência, em outras que com que ela emulam. Seria o que daria, mais uma vez, uma nova dinâmica ao que já foi visto como sinônimo de imobilidade absoluta, repetição infinita e simples propagação de modelos de baixo nível cultural.

Referências

BORDWELL, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

_____. (1997). *On the History of Film Style*. Cambridge e Londres: Harvard University Press.

CAPITU. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2009. 2 DVDs.

CARVALHO, L. F. (1995). Depoimento. In: ALMEIDA, J. M. A.; ARAÚJO, M. E. *As Perspectivas da Televisão Brasileira ao Vivo*. Rio de Janeiro: Imago. p. 111-118.

GOMBRICH, E. H. (1986). *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes.

HOGAN, Patrick C. (S.d.). *Cognitive Science, Literature, and the Arts: a Guide for Humanists*. S.l.: Kindle Ed. (edição original: Nova York e Londres: Routledge, 2003).

LAKATOS, Imre. (1979). O Falseamento e a Metodologia dos Programas de Pesquisa Científica. In: LAKATOS, Imre.; MUSGRAVE, Alan. (orgs.), *A Crítica e o Desenvolvimento do Conhecimento*. São Paulo: Cultrix. p. 109-243.

PUCCI JR., Renato Luiz. (2008a). *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina.

_____. (2008b). Cinema Moderno e de Vanguarda na TV: o Paradoxo Pós-Moderno de Cena Aberta. In: Hamburger, Esther; Souza, Gustavo; Mendonça, Leandro; Amancio, Tunico. (Org.). *Estudos de Cinema Socine - IX*. São Paulo: Annablume/Fapesp. p. 325-332.

_____. (2011a). Particularidades Narrativas da Microsérie *Capitu*. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SELIGMAN, Flávia. *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário – Vol I*. São Paulo/Faro (Portugal): Socine/CIAC-Universidade do Algarve. p. 91-104. Disponível em <http://www.ciac.pt/livro/livro.html> Acesso em 20 fev. 2012.

_____. (2011b). *A Microsérie Capitu: Adaptação Televisiva e Antecedentes Fílmicos*. In: XX Encontro Anual da Compós, 2011. Porto Alegre. Anais. GT Estudos de Televisão. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1682.doc. Acesso em 28 fev. 2012.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Vanguardias Artísticas: Conflictos, Encuentros, Fronteras*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2004.

THOMPSON, Kristin (2003). *Storytelling in film and television*. Cambridge e Londres: Harvard University Press.

Enquanto se espera por Godot: *mise-en-scène* e edição no telefilme *Waiting for Godot*

Gabriela Borges

Introdução

Como parte integrante do projeto de pesquisa “Didaskália: da voz autoral de Beckett à liberdade de criação”, que tem o intuito de analisar as dezenove peças de teatro adaptadas para televisão e cinema, pelo projeto *Beckett on Film*, em 2001, pretendemos, neste artigo, discutir as características éticas, estéticas e técnicas do telefilme *Waiting for Godot*, de autoria de Samuel Beckett e direção de Michael Lindsay-Hogg.

Num primeiro momento, abordamos a importância histórica da peça, que mudou completamente a forma de se fazer teatro nos palcos de Paris, Londres e Nova York, entre outros; também nos interessa a sua riqueza metafórica, pois possui uma narrativa extemporânea que, pelo seu caráter universal e humano, continua a ser extremamente pertinente nos dias de hoje.

Posteriormente analisamos as especificidades audiovisuais que estão relacionadas com as rubricas e os diálogos que tiveram forte incidência nas opções estéticas do diretor em termos da *misé-en-scène* e da edição. Essa peça apresenta um grande desafio no que diz respeito à construção do espaço, pois foi pensada para um grande palco, com duas figuras e poucos elementos de cena, a fim de representar a vastidão do vazio e do desolamento. No meio audiovisual, em que o espaço é mais compacto, são analisados os enquadramentos e as opções de edição e reconstrução espacial que preservam, ou não, essa metáfora tão importante para o processo de significação do texto dramático. E, por fim, discutimos a criação de um produto audiovisual que, de certo modo, deve-se adequar para ser exibido na televisão e no cinema.

***Waiting for Godot* para o palco**

A peça de teatro *Waiting for Godot* escrita em língua francesa, no ano de 1949, foi encenada, pela primeira vez, em 1953, no Théâtre Babylone, em Paris. Essa

peça contou com a direção de Roger Blin¹ e atuação de Lucien Raimbourg como Vladimir, e Pierre Latour como Estragon. Blin fez o papel de Pozzo e Jean Martin de Lucky.

A peça consta de dois vagabundos, Vladimir (Didi) e Estragon (Gogo), que esperam, numa estrada vazia, pela chegada de Godot. Todo o enredo é construído enquanto estão à espera de Godot que, no entanto, nunca aparece. Os personagens Pozzo, Lucky e o menino passam por essa estrada e interagem com os protagonistas, que nunca abandonam os seus postos. O segundo ato é uma repetição do primeiro, levando a crítica irlandesa Vivian Mercer a afirmar que *Waiting for Godot* é uma peça em que “nada acontece duas vezes”.

Beckett afirma que a concepção visual da peça foi inspirada no quadro *Two men observing the moon* (1819), de Caspar David Friedrichs, em que dois homens vistos de costas estão a contemplar a lua cheia debaixo de uma árvore. A peça foi escrita logo após a Segunda Guerra Mundial, no período de outubro de 1948 a janeiro de 1949. É importante mencionar que Samuel Beckett se juntou à Resistência Francesa durante a guerra e que alguns de seus amigos foram capturados pela Gestapo, entre eles o poeta Alfred Perón, que morreu no campo de concentração Mauthausen. Beckett fugiu de Paris e passou dois anos vivendo em Roussillon juntamente com a sua companheira, Suzanne. Neste período, eles ficaram sabendo que a Gestapo tinha procurado Beckett no apartamento em que viviam em Paris.

Pode-se sugerir que as situações vividas pelos personagens Didi e Gogo remetem ao dia a dia vivido pelo casal durante a guerra, como a longa espera e a necessidade de preencher o tempo e o silêncio durante este período. Neste sentido, a atmosfera claustrofóbica, os mensageiros pouco confiáveis, os encontros que não eram mantidos, bem como as botas que apertavam, as noites dormidas em valas e a incerteza sobre a próxima refeição fazem parte destas experiências que tinham sido vividas pelo autor poucos anos antes. Do mesmo modo, o tratamento que Pozzo dá a Lucky também remete a algumas das críticas daquele período, relativas ao modo como um soldado num campo de concentração espancava a sua vítima com um chicote (Knowlson 1997: 380).

Também há indicações da crítica sobre a referência ao casal Beckett, mas num outro sentido, isto é, de que nesse período não conseguiam viver juntos, mas

1 | Roger Blin atuou em filmes de Jean Renoir, Marcel Carné, Marc Allégro e Abel Gance, além de colaborar posteriormente em outros trabalhos de Beckett.

também não conseguiam se separar. Knowlson (1997: 379) sugere que, apesar dos diálogos poderem ter como fonte a vida real, provavelmente devem mais às formas e ritmos emprestados do *music hall* (conversas paralelas, monólogos recitados, canções e um solilóquio) e de fontes filosóficas, tais como Descartes, Geulincx, Kant, Schopenhauer e Heidegger.

Para preencher o silêncio, os vagabundos deviam falar, comer cenoura, trocar chapéus, jogar jogos “para manter o terrível silêncio a distância”. A inspiração pode ter vindo do teatro de Strindberg ou de Checkhov ou da meditação filosófica de Democritus “nothing is more real than nothing”. Na sua primeira peça, *Eleutheria*, publicada após a sua morte, Beckett já tinha mostrado um personagem que aspirava ao nada (Knowlson, 1997: 380). E, de facto, a primeira frase da peça é “Nothing to be done” (Beckett, 1999: 11).

Na opinião de Knowlson (1997: 379-380), a situação básica da peça também se deve ao entendimento que Beckett tinha do teatro, e, talvez, da sua própria vida. Por outro lado, esperar por alguém que vai chegar ou por alguma coisa que vai acontecer para mudar os eventos tem sido um dos principais aspectos explorados pelo teatro; as peças *A dream play* de Strindberg, *At the hawk's well* de W. B. Yeats e *Les Avenugles* de Maeterlinck são exemplos renomados e conhecidos de Beckett. No entanto, em geral algo acontece no final da representação. Nas palavras do próprio autor, “todo o teatro é espera”, constata-se que ele usou essa ideia para criar uma situação central na qual o tédio e a tentativa de evitá-lo são elementos-chave para preservar a tensão dramática de uma forma muito pouco usual.

A peça também faz referências à Irlanda, seja nas palavras e frases irlandesas presentes na tradução inglesa ou no mundo vivido pelos personagens, tais como: dormir nas valas, esperar na beira da estrada, comer os restos dos ossos de frango; na verdade, a herança dos vagabundos e o sentimento dos personagens são definitivamente irlandeses. Podemos encontrar também referências literárias, neste caso aos pedintes e aos funileiros do escritor John Millington Synge (Knowlson, 1997: 379). Nesse sentido, a produção de 2001 que será analisada neste artigo prima pelo forte sotaque dos protagonistas, agregando ao telefilme uma dimensão bastante irlandesa.

A solução de Beckett na peça foi reduzir a ação dramática convencional para criar, no mesmo sentido que Artaud, uma poesia do teatro em vez de poesia no teatro. Em *Godot*, a vitalidade do ritmo dos discursos é conseguida através do *music hall* e do circo, muito mais do que através das formas e metáforas poéticas. Do

mesmo modo, os gestos e as ações criam a sua própria coreografia intrincada e ritmada. Toda a situação da espera é uma metáfora poética. Nas suas peças posteriores, Beckett arriscou ainda mais, focando a atenção na linguagem, mas tendo o cuidado de construir tensões dentro da linguagem e de criar imagens visuais poderosas, em geral baseadas na pintura (Knowlson, 1997: 246-7).

the poetical play can never comes out as play, nor as played as poetry either, because the words obscure the action and are obscured by it. (...) Racine never elaborates the expression in this sense, never stands by the word in this sense, and therefore his plays are not poetical i.e. undramatic, in this sense.

As reações da crítica e do público à peça foram bastante misturadas. As críticas eram boas e a peça estava sendo aclamada até que se tornou controversa após um incidente durante uma das performances, passando, assim, a ser a peça que todos tinham, simplesmente, que ver. Logo após o discurso de Lucky, vinte espectadores descontentes assobiaram e vaiaram ironicamente e as cortinas tiveram de ser fechadas. Durante o intervalo bastante conturbado, os manifestantes mais raivosos entraram em conflito com os espectadores que defendiam a peça e, no começo do segundo ato, estes voltaram ao teatro apenas para gritar ruidosamente de novo. (Knowlson, 1997: 387)

Godot marcou assim o final do anonimato de Beckett e o começo do seu sucesso teatral e financeiro. A partir daí, muitas ofertas começaram a surgir para traduzir a peça para diferentes línguas e também para produzi-la em diversos países.

Ao subverter a narrativa clássica, a peça questionou as regras que regiam o drama teatral, tendo transformado o modo como o teatro era conhecido até aquele momento. Esta subversão é feita por meio da repetição com diferença. O enredo da narrativa clássica é composto por uma exposição inicial da situação, desenvolvimentos e peripeteia, conflito e catástrofe, sendo que todos os passos seguem uma ordem rigorosa. Na peça, Beckett nos dá apenas poucas informações no início (os dois vagabundos estão juntos há bastante tempo, têm um encontro marcado com Godot e tendem a se separar durante a noite); as ações que existem, tais como a chegada de Pozzo e Lucky, não levam a nada; não há conflito nem conclusão, pois tudo continua como antes. Com o final do primeiro ato, começa o segundo, no mesmo local, na mesma hora, com os mesmos personagens e com a repetição das ações, mas de modo um pouco diferenciado, podemos dizer que de uma forma assimétrica. A circularidade, por não apresentar um fim, por si só já subverte o drama clássico, porém, esta não está presente apenas na estrutura geral da peça, mas também na assimetria da

repetição e na recorrência do *leitmotif*. A tragédia clássica apresenta a esperança apenas para destruí-la de modo mais eficaz, porém *Waiting for Godot* nunca dá a entender que Godot virá, assim, apesar do final do segundo ato ser mais triste do que o final do primeiro, não apresenta finalidade trágica (Fletcher, 2000: 75). A sua estrutura não é dinâmica, mas estática, nem apresenta uma curva dramática com clímax e resolução, mas sim circularidade.

A circularidade em que notamos a repetição com pequenas diferenças pode ser notada no retorno da lembrança da espera por Godot, presente nos seguintes diálogos que pontuam toda a peça, totalizando dez reincidências:

Estragon: Let's go?
Vladimir: – We can't.
Estragon: - why not?
Vladimir: – We're waiting for Godot". (Beckett, 1999: 15)
ou
Estragon: - What do we do now?
Vladimir: We wait. (Beckett, 1999: 18)

Ben-Zvi (1985: 24) sugere que Beckett questionou a própria definição do drama como imitação mimética da realidade, ao fazer com que os personagens falassem ao invés de se moverem ou falassem sobre os seus movimentos enquanto se mantinham parados no mesmo lugar. De fato, esta espécie de paradoxo é conseguida por meio das indicações das didascálias, ou rubricas da cena, em contraposição aos diálogos. As rubricas no texto teatral expressam os atos, os movimentos dos atores, os objetos de cena, o cenário, os efeitos acústicos e o espaço cénico. Ramos (1999: 77) argumenta que os diálogos e as rubricas são igualmente importantes na composição dos textos teatrais de Beckett e devem ser respeitados para não inviabilizarem a performance e o sentido da peça.

Em *Waiting for Godot*, as rubricas localizam a ação e indicam como deve ser a atuação da cena. Os personagens encontram-se sempre à beira de uma estrada, praticamente deserta, a não ser pela passagem de Pozzo e Lucky e pela chegada do menino, que avisa que Godot não virá. Sendo assim, a ação se desenvolve a partir dos diálogos principalmente entre Didi e Gogo. Ao longo de toda a peça, Didi e Gogo afirmam: "Vou-me embora" e a seguir encontramos a rubrica: "Não se mexe". Ou dialogam: "Então, vamos embora? - Vamos" seguido da rubrica "Não se mexem". A mesma ideia repete-se numa outra passagem, em que Didi e Gogo despedem-se de Pozzo, depois todos se calam, mas não saem do mesmo lugar. Sendo assim, toda a peça vai sendo construída de modo circular, por meio da repetição deste paradoxo.

É interessante constatar que a questão das rubricas está presente em toda a obra de Beckett. O autor é bastante detalhista e minucioso na definição das rubricas, pois visualiza a encenação das suas peças com tal precisão que acredita que se elas não forem seguidas, a peça não funciona como previsto, ou seja, não se consegue a “mecânica certa da peça” (Gontarski, 2008: 264). Por este motivo, e por considerar que o meio é parte integrante da representação, não autorizou muitos dos pedidos de adaptação das peças de teatro e de rádio para outros meios.

Em 1961, quando *Waiting for Godot* foi adaptada pela BBC, com direção de Donald McWhinnie, Jack MacGowran no papel de Vladimir e Peter Woodthorpe como Estragon², Beckett fez o seguinte comentário quando assistiu à produção: “My play wasn’t written for this box. My play was written for small men locked in a big space. Here you’re all too big for the place.” (Knowlson, 1997: 488). Apesar disso, o título da crítica no jornal *The Times* dizia o seguinte: “Godot well adapted for television”.

No período entre 1967 e 1986, quando o autor se torna o encenador de seus próprios trabalhos, e mesmo antes, trabalhando muito próximo dos encenadores, tais como Alan Schneider e Walter Asmus, Beckett começa a reescrever as suas peças, principalmente as rubricas, para que melhor se adequassem à representação, tendo em conta o estilo dos atores e a língua em que estavam sendo encenadas. Sendo assim, como bem afirma Gontarski (2008: 278), Beckett acaba por reescrever o seu próprio cânone.

O processo criativo do autor passou a ser composto pela escrita, tradução e encenação, sendo que pretendia, com a encenação, estabelecer um padrão de fidelidade ao texto teatral que depois pudesse ser seguido por outros encenadores. Portanto, o processo de encenar passa a ser visto como um ato de revisão textual, ou mais do que isto, um ato de (*re*)criação, pois Beckett aprende que a escrita teatral não pode estar dissociada da representação. Com isso, podemos argumentar que o texto definitivo nunca existiu e que as diversas publicações em diferentes línguas nunca chegaram a publicá-lo, simplesmente porque este era (*re*)criado na performance seguinte. Neste sentido, o trabalho de Beckett abre a possibilidade de ser recriado também por futuros encenadores, que irão se

2 | Beckett conhecia Donald McWhinnie de longa data, pois ele era produtor do Third Programme da Rádio BBC, tendo produzido e dirigido peças de rádio e leituras dramáticas de textos do autor, bem como a peça *Krapp’s Last tape* para o teatro. Jack MacGowran era um ator irlandês que trabalhou em diversas produções beckettianas sendo que, inclusive, Beckett escreveu a tele-peça *Eh Joe* especialmente para ser representada por ele.

aproximar com um olhar diferente. Sendo assim, acreditamos que a reescritura dos textos a partir da encenação, conforme Gontarski ressalta nos estudos dos cadernos de anotações do autor, nos permite estabelecer uma relação com a proposta do projeto *Beckett on Film*.

Gontarski (2008: 278) sugere que os textos revisados, durante a encenação, aproximam-se mais de estarem “terminados” do que aqueles originalmente publicados, no sentido colocado por Blanchot: “uma obra está terminada não quando é completada, mas quando aquele que trabalha nela por dentro pode também, da mesma forma [que o autor] terminá-la de fora”. Como ressalta Gontarski (id.),

se as peças revisadas e corrigidas estão “acabadas” é porque Beckett as abordou de fora, como um outro, como um leitor e encenador. Como bom leitor, Beckett viu mais nos seus textos a cada leitura e dirigi-los ofereceu a ele a oportunidade de relê-los intensamente.

Esta reflexão nos permite sugerir que as peças de teatro de Beckett, ao serem transcritas para o meio audiovisual, televisão e cinema, permitiram aos realizadores trabalhá-las por dentro a fim de terminá-las de fora. Neste sentido, o projeto *Beckett on Film*, apesar das restrições do Beckett Estate quanto às alterações do texto e das rubricas, como já discutido em outras publicações (Borges, 2010), permitiu que os realizadores (*re*)criassem/*re*lessem a obra e apresentassem outras soluções estéticas que podem, de certa forma, enriquecer a experiência estética. Sem dúvida que estas restrições influenciaram a criação fílmica, pois todos os diretores tiveram de cumpri-las. No entanto, por outro lado, lançaram um desafio bastante interessante em termos da construção dramatúrgica e da criação da própria *mise-en-scène* no meio audiovisual.

Além de repensar o cânone beckettiano, o projeto divulga a riqueza do legado do autor junto às novas gerações, que não tiveram a oportunidade de conhecer as performances teatrais e também permite o fomento dos estudos beckettianos.

A encenação: do teatro para o cinema

A relação entre o cinema e o teatro vem desde os primórdios do cinema, uma vez que o desenvolvimento desta arte, como sempre acontece, parte daquela que lhe antecedeu. O teatro, diferente da literatura, põe em cena atores a contracenar num determinado cenário, tendo como pressuposto a presença de um público que assiste à performance. O cinema, inevitavelmente, herdou do teatro certa forma

de contar histórias, mas foi, ao longo dos anos, se desvencilhando da linguagem teatral e desenvolvendo a sua própria linguagem.

Na tentativa de se desvencilhar do verbal e de propor uma nova concepção do espaço, a linguagem cinematográfica desenvolve a sua própria concepção de *misè-en-scène*, ou encenação que, embora contenha a criação do cenário, da iluminação, dos figurinos e da representação dos atores, como no teatro, é intermediada pelo olhar da câmera, seus enquadramentos, suas angulações, bem como pela montagem. Ao sair do confinamento das quatro paredes, a encenação é elaborada em novos espaços e adquire novas significações.

Aumont (2008: 54-5) argumenta que a linguagem cinematográfica começa a se distanciar da teatral já no início, no período do cinema mudo, apesar de ter encontrado algumas dificuldades. No que diz respeito à encenação, os primeiros filmes já procuravam mostrar locações exteriores através do olhar da câmera, como é o caso dos gêneros hollywoodianos *western* e burlesco. Da mesma forma, procuraram esquecer os diálogos e criar metáforas visuais, como é o caso dos filmes *O Homem da Câmera* (Dziga Vertov, 1929), *Berlim, Sinfonia de uma grande cidade* (Ruttman, 1927) ou o *O Gabinete do Doutor Calighari* (Robert Wiener, 1929).

Porém, tanto Bazin quanto Truffaut (*apud* Aumont, 2008: 62) defendem, em 1945, que “a fidelidade” ao texto é a “forma mais insidiosa, mais penetrante de liberdade criativa”. Como exemplo, os dois autores analisam o filme *Diário de um Pároco de Aldeia* (1950), o romance de George Bernanos adaptado por Robert Bresson. Aumont afirma que ao respeitar o texto do romance, fazendo um filme mais literário do que o romance (que fervilha de imagens), Bresson fez uma obra mais cinematográfica e mais pessoal.

Bazin (*apud* Aumont, 2008: 63, 66) argumenta que o único modo de se adaptar uma peça de teatro é manter a fidelidade ao texto, do contrário pode-se conseguir um resultado interessante, mas será sempre uma outra obra. Por exemplo, se uma peça (texto escrito) for representada por atores num cenário demasiado natural, a relação entre o texto, a representação e o cenário será incoerente; a representação dos atores parecerá falsa ou tenderá a ser naturalista e isto irá trair a natureza do texto de teatro, que é artifício. Os exemplos usados pelo autor são os filmes *Macbeth*, *Reinado de sangue* (Orson Welles, 1948), *Henrique V* (Laurence Olivier, 1944), *O Pecado Original* (Jean Cocteau, 1949), nos quais vê a mesma fidelidade no que diz respeito às suas origens cênicas e textuais.

Bazin (*apud* Aumont, 2008: 66) enfatiza que, mais do que teatro filmado, a solução está na confissão, pelo filme, de sua origem teatral, o que denomina de “sobreteatro”, ou seja, os filmes que não escondem que os atores têm um texto a dizer, que os cenários são tanto simbólicos quanto representativos e que estamos diante de um mundo imaginário que tem uma existência teatral.

Aumont (2008: 66) salienta que o cinema francês oriundo da escola dos Cahiers du cinema usa o argumento de que filmar o teatro é documentar uma representação teatral. Jacques Rivette, por exemplo, afirmou de modo provocativo que “Qualquer filme é sobre teatro”, enfrentando esteticamente esta questão no filme *A religiosa* (1966), em que cria um argumento baseado numa adaptação teatral de um conto de Diderot. A maioria dos atores tinha representado a peça no teatro e a encenação do filme combina a lição de Bazin (confessar o teatro) com a liberdade de ponto de vista (e do cenário, utilizado como espaço expressivo).

Sendo assim, encenar não é refazer no filme aquilo que se faria no teatro. Para Bazin, defensor de uma ontologia do cinema, encenar é exercer o olhar sobre o que se filma, distinguindo-lhe o essencial e tornando-o visível. Esta concepção oferece uma solução para o condicionamento do cinema ao verbal. Longe de tentar libertar-se do verbal por gestos visuais que em geral não funcionam, deve-se partir desta situação e transformá-la numa situação propriamente cinematográfica (Aumont, 2008: 68).

Elementos estéticos de *Waiting for Godot* para cinema e televisão

O telefilme *Waiting for Godot* foi dirigido pelo diretor americano Michael Lindsay-Hogg e produzido pelo Gate Theatre Dublin em parceria com a produtora Blue Angel Films, os canais públicos RTÉ e Channel 4 e o Irish Film Board. Conta com os atores irlandeses Barry McGovern (Vladimir) e Johnny Murphy (Estragon) na representação dos papéis da dupla de protagonistas, Alan Stanford como Pozzo, Stephen Brennan como Lucky e Sam McGovern como o menino. Os dois atores irlandeses têm muita experiência na representação das peças de Beckett, inclusive nestes mesmos papéis em produções do Festival Beckett, promovido pelo Gate Theatre Dublin e encenado no Lincoln Centre, em Nova York, e no Barbican Centre, em Londres.

Fig 01 - Didi and Gogo, em *Waiting for Godot*, dirigido por Michael Lindsay-Hogg



A experiência do projeto *Beckett on Film* e, em especial, do telefilme de *Waiting for Godot*, pode ser associada ao conceito de sobreteatro desenvolvido por Bazin. Por uma questão mercadológica muito mais do que de estilo, este filme teve de “confessar” a sua origem teatral e, a partir daí, transformar-se em linguagem cinematográfica. Neste sentido, ressalta-se o papel da câmera, que torna visível o essencial, e da edição, que permite a justaposição dos diferentes ângulos e enquadramentos.

Waiting for Godot é baseado no diálogo, uma vez que os dois protagonistas estão sempre a dialogar para matar o tempo. No teatro, o cenário apresentava apenas uma árvore despida de folhas³. No meio audiovisual, era necessário construir um cenário para ambientar a ação e, assim o filme segue as indicações da rubrica, sendo encenada numa curva de estrada com uma árvore. A estrada é composta por uma espécie de cascalho de cor cinza, que se acumula dos lados formando pequenos montes. Estes montes servirão de fundo para os enquadramentos da

3 | Inclusive, na performance da peça, em 1961, no Theatre Odeon a árvore foi concebida pelo artista plástico Alberto Giacometti.

encenação, juntamente com o céu, num tom azul acinzentado, o que nos dá uma sensação de devastação e abandono, como se estivéssemos num cenário pós-apocalipse. Enquanto no teatro as duas figuras no palco despido sugerem dois homens perdidos num grande espaço, no meio audiovisual este desolamento é transmitido não apenas pelo cenário, mas também por meio dos planos gerais e dos ângulos em *plongée*.

Os quatro primeiros planos do filme situam a narrativa a partir do figurino dos protagonistas. Começando com um plano detalhe das botas de Gogo e com um plano detalhe do seu chapéu-coco, para só depois mostrar um close-up do protagonista, seguidos pelos mesmos planos das botas, do chapéu e o close-up de Didi. Nos diálogos entre Didi e Gogo encontramos, em primeiro lugar, uma câmera situada na estrada que permite um plano conjunto dos protagonistas e mais duas câmeras que adquirem o ponto de vista de cada um dos protagonistas quando um olha para o outro, mostrando sempre aquele que fala a partir do ponto de vista do outro.

A caracterização dos vagabundos de *Waiting for Godot*, principalmente os chapéus, em muito os aproxima dos personagens cômicos tanto do cinema mudo, tais como Buster Keaton e Charles Chaplin quanto do cinema sonoro de Stan Laurel e Oliver Hardy. Não apenas isso, mas as próprias *gags* e o ritmo dos diálogos, que são marcados, por um lado, pela rapidez do discurso dos atores e, por outro lado, pelos cortes e pelos enquadramentos da câmera. A representação de Didi e Gogo é baseada na performance dos palhaços com origem no *music hall* britânico, alternando-se entre o cômico do discurso, por meio das deixas e das conclusões despropositadas, e o trágico da existência, metáfora da situação em que se encontram, à espera de alguém que nunca virá.

Em termos imagéticos, o cinema mudo fazia uso das mesmas técnicas que encontramos no paradoxo desta narrativa, em que os personagens querem partir, mas nunca saem do mesmo lugar. Chion (*apud* Aumont, 2008: 27-8) ressalta que, no cinema mudo, as personagens mantêm-se imóveis mesmo quando falam.

(...) é como se fosse necessário optar entre falar e mover-se; se o ator "fala", não se move e a palavra tem de ser veiculada, do exterior do corpo do ator, pelo sistema de entretítulos; e se não "fala", a pantomima reenvia a linguagem para o corpo do ator.

O texto é composto por dez refrões referentes à espera de Godot que, como *leitmotifs*, constroem a circularidade e a imobilidade do texto, e são expressos

por planos mais próximos, que enfatizam as ações. Durante a espera, a dupla de protagonistas contracena com uma outra dupla, Pozzo, o mestre, e Lucky, o escravo. Fletcher (2000: 68) salienta que as duas duplas estão interligadas e que a dinâmica entre elas dá ao texto uma unidade subjacente e uma qualidade única de equilíbrio renitente, tendo estado ambas presas numa relação sadomasoquista por muitos anos. Vladimir é o tipo neurótico intelectual, Estragon é intuitivo e tranquilo, Pozzo é um abusador extrovertido e Lucky, um introvertido temeroso. Vladimir simpatiza-se com Lucky e Estragon com Pozzo. Ao mesmo tempo, cada um deles encontra-se no polo oposto ao outro. Estragon tem medo de ser “amarrado”, Lucky está todo o tempo “amarrado”, Vladimir não é subserviente à autoridade, Pozzo assegura a sua autoridade à força. Pozzo trata Lucky violentamente e é obedecido imediatamente. Didi e Gogo precisam de Pozzo para matar o tempo e o Pozzo precisa de uma plateia, bem como dos serviços servis de Lucky, que por seu turno precisa de um mestre para guiá-lo.

As cenas em que os quatro personagens contracenam são marcadas por uma espécie de balé da câmera. Esta licença poética é aqui usada para explicar a composição dos planos, que enfatizam os diálogos e são enquadrados de tal modo que permitem ao espectador entrar no universo fílmico de modo dinâmico, pois a câmera está em constante movimento. Os planos não procuram enquadrar todos os personagens. Se dois deles estão a contracenar, a câmera enquadra aquele que é mais relevante, mesmo se para isso precisar, por exemplo, deixar a cabeça do outro fora de campo. Os planos são sempre aproximados de modo a que a narrativa seja adequada para a pequena tela, a televisão, e não apenas para o cinema. Neste sentido, a linguagem audiovisual usada nesta obra dá primazia aos planos médios, aos close-ups e planos detalhes, embora também use alguns planos gerais para contextualizar o espaço e os personagens que nele habitam.

Dessa forma, esta produção é bastante diferente da produção dirigida por Walter Asmus para o projeto Beckett directs Beckett⁴, em que a câmera está posicionada de tal modo a priorizar o enquadramento de todo o cenário e mostrar os personagens de corpo inteiro, remetendo, de certa forma, para a experiência que o espectador tem no teatro.

4 | Em 1984, o San Quentin Drama Workshop apresentou uma versão para televisão em Paris, dirigida por Walter Asmus, baseada na encenação de Samuel Beckett. Com Lawrence Held representando o papel de Estragon, Bud Thorpe como Vladimir, Alan Mandell como Lucky, Rick Cluchey como Pozzo, e Louis Beckett Cluchey no papel do menino. Uma parte do 1º Ato pode ser assistida em http://www.youtube.com/watch?v=X7_g52JrshE. Consultado em 01/04/2012.

Conforme discutimos em Borges (2009: 129-130), o papel da audiência é bastante importante nos trabalhos audiovisuais de Samuel Beckett e, inclusive, podemos constatar que esta preocupação já se encontra nesta primeira peça de teatro em que os protagonistas se dirigem, sempre de modo ambíguo, à audiência. Destacamos a seguinte passagem em que Didi afirma: “[he looks again at Estragon] At me too someone is looking, of me too someone is saying, he is sleeping, he knows nothing, let him sleep on” (Beckett, 1999: 94).

Finalmente, é importante ressaltar a especificidade desse produto audiovisual, que foi criado para se adequar à exibição na televisão e no cinema. A questão que se coloca para discussão, neste caso, relaciona-se com as opções estéticas não apenas no que diz respeito à transcrição da peça de teatro para o meio audiovisual, mas também a adequação de um telefilme para ser exibido tendo em conta as especificidades das duas linguagens, fílmica e televisiva. No nosso ponto de vista, e conforme argumentamos anteriormente, podemos constatar que houve uma preocupação por parte do diretor nas escolhas dos enquadramentos e na edição que permitiram que esta se tornasse adequada para os dois meios de exibição. Salientamos ainda que este telefilme foi muito bem acolhido quando exibido em festivais de cinema ao redor do mundo, porém não teve tanto êxito ao ser exibido na televisão. O Channel 4, por exemplo, embora fosse um dos patrocinadores do projeto, acabou não exibindo todos os filmes por questões de audiência.

Apesar disso, consideramos que esta produção é bastante relevante pelo facto de permitir que a crítica repense o cânone beckettiano no que diz respeito tanto à autoria quanto à transcrição, além de divulgar a riqueza do legado do autor junto às novas gerações, que não tiveram a oportunidade de conhecer as performances teatrais.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1983). *Teoria da Literatura*, 5.^a ed., Coimbra, Almedina, 1983.

AUMONT, Jacques (2008). *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.

BAZIN, André (1992). *O que é cinema*. Lisboa: Brasiliense e Livros Horizonte.

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

BEN-ZVI, Linda (1985). "Samuel Beckett's media plays", In: *Modern Drama*. v. XXVIII, n°. I, mar. p. 22-37.

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

_____. (2010). "As cabeças falantes do universo beckettiano. Uma análise da transcrição do texto teatral de *That time*". In: Borges, Gabriela (org) (2010). *Nas margens: ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais*. Lisboa: Ed. Gradiva.

FLETCHER, John (2000). Samuel Beckett. *Waiting for Godot, Endgame, Krapp's Last Tape*. Londres: Faber and Faber Limited.

GONTARSKI, Stanley E. (2008). Revisitando a si mesmo. O espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. In: *Sala Preta*, Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, n° 8, p. 261-280.

KALB, Jonathan (1989). *Beckett in performance*. Cambridge e Nova York: Cambridge University Press.

KNOWLSON, James (1997). *Damned to fame. The life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury Publishing.

RAMOS, Luiz Fernando (1999). *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec\Fapesp.

Som, Fúria e Sentido: Shakespeare na Ficção Seriada Televisiva

Marcel Vieira Barreto Silva

Introdução

Quando pensamos as adaptações das obras de William Shakespeare para o audiovisual, recorrentemente aludimos a exemplos célebres de realizações cinematográficas, como aquelas dirigidas por Laurence Olivier, Orson Welles, Franco Zeffirelli, Kenneth Branagh, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Derek Jarman e mais uma centena de nomes menos renomados que, cada qual ao seu modo, produziu o que se costuma chamar de filme shakespeariano. Seja com o objetivo de representar a história das peças de modo mais fiel possível (ainda que saibamos que essa fidelidade não se completa inteiramente na materialidade fílmica), seja buscando inserir as tramas, personagens e histórias em novos contextos culturais, sociais e estéticos, esses filmes apresentam uma gama variada de experiências que definem um campo de estudos amplo, com um longo histórico de análises e de assertivas de categorização que em muito auxiliam as interpretações dos motivos, modos e linguagens utilizadas nesses processos adaptativos.

No entanto, quando pensamos na televisão, a presença de Shakespeare, por mais que se mostre quantitativamente muito relevante, e não apenas em países anglófonos, o campo de estudos ainda carece tanto de investigações mais históricas, que recorram às fontes - para isso, torna-se fundamental o acesso aos acervos televisivos, material de arquivo, fitas de colecionadores - quanto de investidas mais teóricas, capazes de indicar caminhos analíticos que não sejam simplesmente a importação das teorias de adaptação e tradução intersemiótica comuns a outros campos, mas que apontem para a especificidade da adaptação televisiva de clássicos literários em épocas, lugares e com estilos diversos.

O estudo de Shakespeare na televisão comumente sofreu de uma injusta comparação com o meio do cinema, e, uma vez que o número de adaptações de Shakespeare que foram disponibilizadas em videotape aumentou consideravelmente nos últimos anos, às vezes os críticos parecem não entender as distinções inerentes a cada meio, dando vazão a simplificações perigosas quando o mesmo critério é aplicado a uma filmagem de performance no palco, a uma produção televisiva e a um filme adaptado. (Dias-Fernández, 2000: s/p).

Nesse sentido, torna-se fundamental, quando analisamos produtos televisivos adaptados a partir das obras de Shakespeare, tanto reconhecer o percurso histórico dessa relação entre a televisão e a obra shakespeariana – atentando, sem dúvida, para a sensível dificuldade de obter concretamente a maioria dos programas realizados em outras épocas e países –, quanto investir na especificidade do meio e de sua linguagem para o entendimento das escolhas estilísticas e dos processos adaptativos utilizados em cada situação. Anthony Davies (2004: 09) acrescenta que:

até os anos 1980, a pegada predominante nos escritos críticos sobre Shakespeare televisionado era direcionada à performance, e a força da televisão era então medida pelo modo como ela permitia ou não a promoção de um sentimento de experiência teatral.

Ou seja, não se analisava como - e em que medida - a linguagem televisiva representava, em diferentes modos e estilos, essas versões das peças shakespearianas. Questões relativas ao fluxo televisivo, à necessidade do intervalo comercial, às dimensões do enquadramento para a tela pequena, o estilo e o ritmo das falas, o lugar do programa dentro da grade da emissora, enfim, toda gama de aspectos específicos da experiência televisiva só recentemente apareceram como importante na hora de refletir sobre Shakespeare na televisão. As obras de Michèle Willems (1987), J. C. Bulman e H. R. Coursen (1988), Susan Willis (1991) e Kenneth Rothwell (1999) foram fundamentais para propor novos modos de abordar a questão de Shakespeare televisionado, investigando os contextos, processos e modos de realização dos programas.

No Brasil, devemos destacar autoras como Thaïs Flores Diniz (2006) e, principalmente, Aimara da Cunha Rezende (1996; 2002), que se preocuparam não somente em pensar as tensões de significado inerentes à presença de Shakespeare na cultura audiovisual do século XX, mas, também, no que concerne ao Brasil, as relações entre a literatura shakespeariana - e todos os aspectos distintivos a ela associados - e a cultura popular brasileira, seja no cinema popular carioca dos anos 1940, seja em séries, minisséries e telenovelas que, cada qual a seu modo, propõem estratégias de aproximação entre a indústria cultural e o teatro de Shakespeare, entre a palavra canônica e a encenação televisionada, entre o universo da cultura letrada e o da cultura popular massiva. Sem dúvida, essa aproximação, bem como todas as tensões presentes nesse contato, está no cerne do debate sobre Shakespeare no audiovisual, ainda que, em cada caso, os filmes, vídeos e programas televisivos encarnem diferentes estratégias de utilização de Shakespeare na composição de suas obras.

No nosso caso, vamos analisar a série televisiva brasileira *Som e Fúria*, exibida, em 2008, pela Rede Globo, e produzida pela O2 Filmes, sob direção geral de Fernando Meirelles, pensando especificamente como o pressuposto de “popularização de Shakespeare”, inscrito na diegese da narrativa seriada, se materializa a partir da apropriação intertextual de tramas e personagens de peças shakespearianas enquanto essas mesmas peças estavam sendo produzidas nos palcos do Teatro Municipal, principal cenário da série. Sem esquecer que *Som e Fúria* é, ela mesma, também uma adaptação de um programa canadense chamado *Slings and Arrows*, pretendemos mostrar como a ideia de adaptação (para os palcos, para as telas, para a vida) torna-se central para a construção de sentidos da série brasileira.

Shakespeare na televisão: breve histórico de uma presença

De todo o escopo de realizações televisivas a partir de Shakespeare, sem dúvida as que mais imediatamente se destacam foram as realizadas pela BBC (British Broadcasting Company). A emissora britânica, desde sua gênese, se notabilizou por levar encenações das peças shakespearianas para a tela pequena, com um propósito imbuído tanto de um caráter educativo - ou seja, levar essas encenações para as casas de milhões de famílias pouco ou nada habituadas à leitura das peças ou à ida ao teatro -, quanto do espírito de nacionalidade que lhe caracteriza. Afinal, Shakespeare está diretamente associado à identidade nacional inglesa, por conta de suas tragédias, comédias e dramas históricos que representaram a Inglaterra no limiar da era moderna, e permanecem até hoje como um dos símbolos maiores da cultura desse país.

A primeira aparição de Shakespeare na televisão foi uma versão curta de *Much Ado About Nothing*, de 1937, dirigida George More O’Farrall, com os atores Henry Oscar e Margaretta Scott, e exibida ao vivo na BBC. Desde então, a história de Shakespeare na televisão, conforme escrita pelos teóricos e críticos interessados no tema, esteve quase sempre vinculada à emissora britânica, desde a década de 1950, quando apresentou o programa BBC Sunday-Night Theatre, exibindo versões televisivas para quinze peças shakespearianas. Ainda que este foco esteja bastante centrado na televisão britânica, devemos lembrar que, em diversos países, Shakespeare também apareceu na televisão de maneiras muito criativas e inusitadas (certamente, uma pesquisa sobre Shakespeare na televisão não anglófona ainda precisa ser levada a cabo).

Nos Estados Unidos, os anos 1950 foram particularmente alvissareiros no que concerne à presença de Shakespeare na televisão. Os programas, ainda

procurando uma linguagem e uma dramaturgia próprias (figuras como John Frankenheimer, Rod Serling e Paddy Chayefsky só se destacariam na segunda metade da década de 1950), começaram adaptando clássicos da literatura de língua inglesa, em autores como Jane Austen, Charles Dickens e, claro, Shakespeare. Um exemplo interessante ocorreu entre 1949 e 1955, período em que um célebre programa chamado *Studio One in Hollywood*, da CBS, realizou seis episódios adaptados de suas peças: *Julius Caesar* (1949, Paul Nickell), com William Post Jr., Robert Keith e Philip Bourneuf - esse episódio fez bastante sucesso, sendo reprisado ao vivo algumas semanas depois, com praticamente o mesmo elenco; *The Taming of the Shrew* (1950, Paul Nickell), com Charlton Heston no papel de Petruchio e Lisa Kirk no de Katherine (mais adiante, Heston também encontraria Shakespeare no cinema nos 1970, com os filmes *Julius Caesar* e *Antony and Cleopatra*); *Coriolanus* (1951, Paul Nickell), contando com Howard Freeman, Sally Chamberlin e Richard Greene; *Macbeth* (1951, Franklin J. Schaffner), novamente com Charlton Heston no papel do protagonista, e Judith Evelyn como sua esposa; e, por fim, uma nova versão de *Julius Caesar* (1955, Daniel Petrie), estrelada por Theodore Bikel, Philip Bourneuf e Alfred Ryder.

Além destes, outros programas também fizeram dos anos 1950, nos Estados Unidos, um período especialmente volumoso para as adaptações de Shakespeare, como o *Kraft Theater* (NBC), *Tonight on Broadway* (CBS), *Matinee on Theater* (NBC), *Monodrama Theater* (DuMont Television Network) e *Masterpiece Playhouse* (NBC) - este último possui, já em seu título, o foco em adaptações clássicas de "obras-primas" transpostas para a televisão.

Shakespeare na televisão brasileira

Em um episódio do programa *Os Trapalhões*, exibido em 1986, pela Rede Globo, um dos esquetes é uma paródia da famosa cena do balcão da peça *Romeo and Juliet* (1595-1596), de William Shakespeare. No início da cena, Rosemary, a cantora de Jovem Guarda, no papel de Julieta, está em primeiro plano, na sacada de um suposto palácio - nitidamente construído em estúdio -, pintado de rosa bem chamativo e com detalhes amarelos. Ela traça um vestido que remete ao tempo medieval e tem os cabelos loiros amarrados numa longa trança. O som de um alaúde toca o tema *A time for us*, composto por Henry Mancini para o filme *Romeo and Juliet* (1968), de Franco Zeffirelli. Após um *zoom-out*, surge ao pé da sacada Renato Aragão, vestido de roupas medievais carnavalescamente coloridas, no papel de Romeu, e Dedé Santana,

com vestimenta semelhante, como um amigo. O alaúde está sendo tocado por Romeu que, com as tradicionais feições cômicas de Aragão, acompanha com a voz: “*A time for us, a time for us...* Chivas, Ballantines, Old Eight, Smirnoff...”.

Logo em seguida, o som do tema de Mancini é sobreposto pelo famoso solo inicial de Brasileirinho, choro composto em 1947, por Waldir Azevedo, e que é costumeiramente associado à nossa identidade musical. A sequência do esquete é uma série de patacoadas, em que Romeu, com a necessidade de convencer o velho Capuleto de que é um homem justo para se casar com Julieta, é enganado por Mercúcio (interpretado por Zacarias), ocasionando os trocadilhos e quiproquós característicos da série de programas de televisão e filmes do quarteto Os Trapalhões.

Ao encenar o tema de *Romeo and Juliet*, através da atualização cômica do programa televisivo, o episódio supracitado constrói um envolvimento expressivo de vários meios: o teatro elisabetano, o esquete cômico televisivo, a música popular e mesmo o cinema (que surge através do tema do filme de Zeffirelli). Tal procedimento de apropriação consiste em misturar essas diversas retóricas, criando um amalgama de referências que insere inúmeras camadas de significado a partir da matriz shakespeariana que lhe serviu de fonte. Além disso, ao sobrepor *A time for us* a Brasileirinho, identificamos um processo de adaptação do tema shakespeariano ao ambiente cultural do país – procedimento esse que, em larga escala, ajudar a explicar as várias adaptações e apropriações da obra de William Shakespeare na cultura audiovisual brasileira.

Para além desse episódio sintomático do programa *Os Trapalhões*, Shakespeare apareceu em outros momentos, e de formas também diversas, na história da televisão brasileira. Seguindo o movimento dos *teleplays*, acima comentado, o programa *TV de Vanguarda*, exibido pela TV Tupi, entre 1952 e 1959, apresentou quatro episódios a partir de peças de Shakespeare: *Othelo* (1952, Dionísio Azevedo), que tinha Lima Duarte como Iago, Flora Geny como Desdêmona e o próprio Dionísio Azevedo como Othelo; *Hamlet* (1953, Dionísio Azevedo), com Lima Duarte no papel do protagonista, Astrogildo Filho como Claudius e Lia de Aguiar como Gertrudes; *Os amantes de Verona* (1953, Walter George Durst), com Maria Cecília, Luiz Gustavo e, novamente, Lima Duarte; e, por fim, *Macbeth* (1954, Dionísio Azevedo e Cassiano Gabus Mendes), com Dionísio Azevedo no papel-título, Márcia Real como Lady Macbeth, Lima Duarte como Macduff e Jaime Barcellos como Duncan.

No fim dos anos 1970, tivemos uma curiosa aproximação entre Shakespeare e a cultura popular através da televisão: *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, que foi, na verdade, um produto híbrido. Trata-se de um especial feito para a TV Bandeirantes a partir da peça teatral homônima e, em seguida, lançado no cinema e depois em VHS. Dirigido por José Amâncio, sob supervisão de Maurício de Souza, o filme televisivo teve locações em Ouro Preto, com atores reais usando máscaras dos famosos personagens das histórias em quadrinhos da Turma da Mônica. O filme televisivo foi, na verdade, uma adaptação da versão dos quadrinhos para o teatro (considerada o maior sucesso da Turma da Mônica nos palcos), escrita por Yara Maura e por ela mesma roteirizada para a televisão. Aqui, podemos perceber o grau de circularidade em que a obra shakespeariana foi inserida: das histórias em quadrinhos, para o teatro, depois, para a televisão e, por último, para o cinema e o *homevideo*. A adaptação, nesse sentido, segue o caminho que em muito define as escolhas a partir das quais os produtos são recriados em meios diferentes: o sucesso de uma obra impulsiona sua adaptação, que impulsiona outra e outra e, assim, sucessivamente.

Com tom de história infanto-juvenil, a trama de *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* se desenvolve a partir das músicas que já haviam feito sucesso na peça de teatro e que saíram anteriormente em LP. No que se refere à trama, Romeu Montéquio Cebolinha e Julieta Monicapuleto apaixonam-se, mas a briga entre as famílias atravanca a relação. A construção dos personagens é muito particular: Romeu é uma espécie de malandro, que quer arrumar outra namorada depois de ter terminado com Rosalina. Ele conhece Julieta na festa dos Capuletos, para a qual fora de penetra, sem ser convidado. Após um número musical em que Julieta e sua Ama (aqui, chamada de Amagali e interpretada pela personagem glutona dos quadrinhos) cantam um samba-canção, Romeu Cebolinha segue para a varanda do castelo dos Capuleto, dizendo para o espectador: “Lá vou eu para a famosa cena da sacada”. Esse tipo de referência ao tema shakespeariano, em que os personagens dentro da trama têm consciência de participar de uma “história que se repete”, é uma característica relevante quando pensamos na presença de Shakespeare na cultura audiovisual brasileira.

Houve ainda, nos anos 1980, duas adaptações interculturais que trouxeram as tramas, personagens e conflitos das peças para o ambiente sócio-cultural brasileiro: a primeira, de 1982, chamava-se *Romeu e Julieta*, passava-se em Ouro Preto e tinha como protagonistas Lucélia Santos e Fábio Jr.; e a segunda, episódio do programa Caso Especial exibido em 1995, possuía o título brasileiro de *Otelo de Oliveira*, e era estrelada por José Mayer, Júlia Lemmertz e Roberto Bonfim.

Ambos os programas foram roteirizados por Aguinaldo Silva e dirigidos por Paulo Afonso Grisolli para a Rede Globo. Como analisa Cristiane Busato Smith:

A plasticidade do texto de Shakespeare permitiu que Aguinaldo Silva recriasse *Otelo* e o transportasse para uma escola de samba no Rio de Janeiro, uma arena de conflitos em que questões de gênero, classe e raça são dramatizadas. O sotaque de *Otelo* de Oliveira é inconfundivelmente brasileiro – salvaguardadas as devidas inflexões de Shakespeare. (2009: 223-224).

BBC Television Shakespeare

A partir, principalmente, da segunda metade da década de 1970, mesmo que diversos programas, em diferentes países, tenham adaptado as suas peças, o caso mais emblemático é o da série *BBC Television Shakespeare* que, entre 1978 e 1985, exibiu adaptações de todas as trinta e sete peças do autor, num projeto que abarcava, dentro da estrutura cultural-educativa da televisão britânica, um duplo propósito: de um lado, realizar espetáculos com atores e diretores destacados no cenário teatral da Inglaterra; de outro lado, popularizar as obras do Bardo para um público massivo, cada vez mais alijado da cultura erudita. Como explica Michèle Willems (2004: 72), “o projeto da BBC era produzir o cânone shakespeariano, completo e sem cortes, e a isso se seguiu a decisão de escolher a versão integral do texto, editada por Peter Alexander, e não tomar nenhuma liberdade em relação a ela”. Nesse sentido, o planejamento estratégico da emissora era se posicionar do modo mais fiel possível em relação ao texto, evitando supressões ou acréscimos, novos posicionamentos de cenas ou alterações nos ambientes. Com isso, o texto das peças funcionava quase inteiramente como o roteiro a ser gravado, fazendo com que a *mise-en-scène* evitasse arroubos estilísticos e investisse em uma estrutura de inteligibilidade que garantisse ao texto a centralidade necessária.

Apesar dessa ênfase deliberada no texto shakespeariano em sua integridade, devemos destacar como uma característica importante da série, tendo em vista o longo período entre o primeiro e o último episódio (ou seja, quase uma década), a diversidade de formas e estilos em cada episódio, resultado das diferentes equipes de atores, diretores e roteiristas que trabalharam no projeto. Essa diversidade, entretanto, não permitia, via de regra, que se fugisse a uma premissa estética comum, isto é, o respeito ao texto shakespeariano e a ênfase em uma encenação mais realista, com pouco ou nenhum uso de técnicas mais experimentais de montagem, *mise-en-scène*, sonorização ou iluminação. Os episódios eram dirigidos por diferentes realizadores, a maioria oriunda do teatro e da televisão,

ainda que os atores, em especial os de papéis mais destacados, tenham carreira cinematográfica também. Figuras célebres associadas a Shakespeare como John Gielgud, Derek Jacobi, Maggie Smith, Hellen Mirren, Jon Finch, Claire Bloom e Anthony Hopkins participaram em algum momento - com maior ou menor assiduidade - de episódios da série.

Essa ênfase em uma estrutura mais respeitosa em relação ao texto shakespeariano parece estar embebida de um lado, do já mencionado valor de cultura nacional vinculado a Shakespeare - nesse caso, respeito a Shakespeare representa, certamente, respeito à própria cultura nacional em sua manifestação mais renomada; e, de outro lado, do papel educativo a que sempre se propôs a emissora. Isso torna a série como um todo e os episódios particularmente, como uma forma adequada de aprender sobre esse elemento fundador da cultura britânica que é Shakespeare, investindo em um contato inicial (especialmente, para a plateia mais jovem) que seja mais próximo do texto em sua materialidade, do que mais radical em experimentações de linguagem e de narrativa.

Com isso, este debate sobre Shakespeare na televisão parece estar sempre associado ao modo como esse meio chega a essas plateias que não conhecem, necessariamente, a matriz textual shakespeariana (ainda que esteja familiarizada com suas tramas mais célebres e com os signos culturais a elas associados). Seja nas escolas de língua e cultura inglesas em países não anglófonos, seja na matriz curricular dos países de língua inglesa, Shakespeare ocupa um lugar destacado no estudo linguístico e literário, e, não raramente, as versões audiovisuais são utilizadas para atrair os jovens mais habituados a ver do que a ler. Por isso, não se pode negar o caráter educacional imputado às versões televisivas de Shakespeare na Inglaterra, ainda que, mesmo assim, haja maneiras de valorizar a estrutura textual shakespeariana sem desprezar as potencialidades artísticas da imagem em movimento.

Som e Fúria e os modos contemporâneos de se adaptar Shakespeare

Em 2003, a série de televisão canadense *Slings and Arrows*, escrita por Susan Coyne, Bob Martin e Mark McKinney apresentou um modo novo de trazer Shakespeare para a televisão: ao invés de encenar as suas peças, montou um programa ao redor de um grupo teatral especialista na montagem das peças. O principal artifício estilístico utilizado no programa foi o estabelecimento de paralelismos entre a história do grupo e dos personagens e a trama das peças que

encenam. No enredo do programa, o protagonista Geoffrey Tennant (interpretado por Paul Gross) é diretor de um teatro experimental, chamado “Théâtre Sans Argent” (Teatro sem dinheiro). Outrora célebre, Tennant enlouqueceu durante a cena do enterro de Ofélia, em uma montagem de Hamlet, e foi internado numa instituição psiquiátrica. Oliver Welles, antigo parceiro de Tennant, dirige o New Burbage Festival, que encena Shakespeare, e está em cartaz, no início do programa, com uma montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão*. Após uma discussão com Tennant, por telefone, Welles é atropelado por um caminhão de presunto e, como fantasma, passa a assombrar Tennant, convidado agora a dirigir uma última versão de Hamlet para o festival. Entre brigas com patrocinadores - que desejam tornar o festival mais comercial -, conflitos com uma ex-namorada e dificuldades com o ator principal - célebre por filmes populares em Hollywood -, a primeira temporada da série segue até a realização da peça e seu retumbante sucesso de público e crítica.

Para quem assistiu à versão brasileira, chamada *Som e Fúria* (excerto de um célebre monólogo de Macbeth), a trama é basicamente a mesma da versão canadense. De mudanças, apenas algumas adequações à realidade sócio-cultural brasileira: ao invés de um festival de teatro, temos a temporada de clássicos no Teatro Municipal de São Paulo; ao invés de um ator hollywoodiano, temos um ator de novela, lutando para interpretar Hamlet. Nas duas séries, porém, algo estrutural atravessa os episódios, moldando a construção dos eventos e das cenas: o distanciamento de um público mais amplo do teatro e, mais particularmente, de Shakespeare. O que o festival da versão canadense e a temporada de clássicos têm em comum é precisamente o fato de necessitarem, o tempo todo, de procurar estratégias para incorporar um público mais amplo, jovem e popular para consumir Shakespeare - e esse é, primordialmente, o público televisivo a quem a série se endereça.

Na versão canadense, três temporadas compõem o programa: cada qual tendo como mote uma montagem de Shakespeare: na primeira, *Hamlet*; na segunda, *Macbeth* e, na terceira, *King Lear*. No Brasil, a série teve apenas uma temporada, em que sintetizou duas montagens: *Hamlet* e *Macbeth*. Ainda assim, fica bastante clara a separação entre os dois momentos, formando arcos dramáticos bem próprios, inclusive, com elenco auxiliar que muda de um para o outro. Em uma mistura de gêneros comum ao teatro shakespeariano, a série brasileira transita entre o cômico e o trágico, entre uma dimensão melodramática no relacionamento vivenciado pelos personagens e uma postura mais crítica diante da mercantilização da cultura. A grande dificuldade, para a manutenção do festival de clássicos do teatro municipal, é estabelecer uma síntese bem-sucedida entre o respeito à

integridade artística e a presença de um público renovado. É uma ambição comum a realizadores da televisão brasileira como Guel Arraes, Luiz Fernando Carvalho e o próprio Fernando Meireles. Nesse sentido, o movimento de popularização de Shakespeare, que está dentro da diegese da série, torna-se um sintomático *leitmotiv* daqueles que buscam realizar uma televisão de qualidade, buscando atrair o público sem abdicar de suas pretensões estéticas. *Som e Fúria* parece, portanto, uma grande metáfora da atuação desses realizadores na televisão brasileira.

Nada está mais claro, na série, acerca desse movimento de popularização de Shakespeare do que o personagem Sanjay (interpretado por Rodrigo Santoro), contratado pelo teatro municipal para dirigir uma campanha publicitária capaz de atrair um público jovem para os espetáculos. Sanjay propõe uma campanha em que escarnece do público mais velho, do hábito de ir ao teatro e, inclusive, da própria qualidade das encenações. Por uma reviravolta nas expectativas excruciantes do diretor da companhia - papel de Dan Stulbach - a montagem de *Macbeth* atrai um público além da conta, principalmente, de jovens mais habituados a *shows* de *rock* do que ao teatro. A cena em que o público faz fila, em cadeiras de praia e barracas de *camping*, para comprar os ingressos, remete aos fãs das grandes celebridades da música *pop*, em busca de bilhetes para os seus concertos. A própria diegese, nesse caso, reforça a força motriz que, desde os anos 1940 e 1950, capitanearam a presença de Shakespeare na televisão: a busca por popularizar o Bardo inglês, junto a plateias pouco habituadas ao teatro, justifica a realização da maior parte de suas adaptações na tela pequena.

Assim, mesmo que utilize estratégias narrativas e audiovisuais mais contemporâneas e autorreflexivas - afinal, não é uma adaptação de Shakespeare, mas uma série televisiva sobre o processo dessa adaptação -, tanto a versão canadense, quanto o seu exemplar brasileiro carregam consigo a matriz fundamental de Shakespeare na televisão.

Para finalizar, nosso objetivo aqui foi discorrer sobre os procedimentos estilísticos utilizados em *Som e Fúria*, enfatizando o processo de adaptação intercultural que atravessa a série. Nesse sentido, percebemos que o processo de adaptação de *Som e Fúria* carrega em si esse problema interno à diegese e se define pelo modo conflituoso com que transita entre o esforço de "popularização de Shakespeare" (inerente à história da relação do Bardo com a TV) e o artifício autorreflexivo de encenar não as peças em si, mas o seu processo de produção. Isso serve, ao fundo, como uma metáfora sobre as tentativas de fazer narrativa

seriada de qualidade no Brasil, para além do império dominante da telenovela. Podemos dizer, enfim, que a série investe, ela própria, na tentativa de popularizar televisão de qualidade em nossas telas.

Referências

BULMAN, J. C. & H. R. COURSEN (1988). *Shakespeare on Television: An Anthology of Essays and Reviews*. Hanover and London: University Press of New England.

DAVIES, Anthony (2004). "Shakespeare on film and television: a retrospect." In: DAVIES, Anthony & WELLS, Stanley (eds.). *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, p. 1-17.

DIAZ-FERNANDÉZ, José Ramón (2000). "Shakespeare on Television: A Bibliography of Criticism". In *Early Modern Literary Studies* 6.1. Disponível em <<http://purl.oclc.org/emls/06-1/diazbibl.htm>>. Acesso em: 22 Fev. 2012.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira (2006). Is Adaptation. truly an adaptation? In: *Ilha do Desterro* (UFSC), Florianópolis/SC, v. 51, p. 217-233.

RESENDE, Aimara da Cunha. (2002). *Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark: University of Delaware Press.

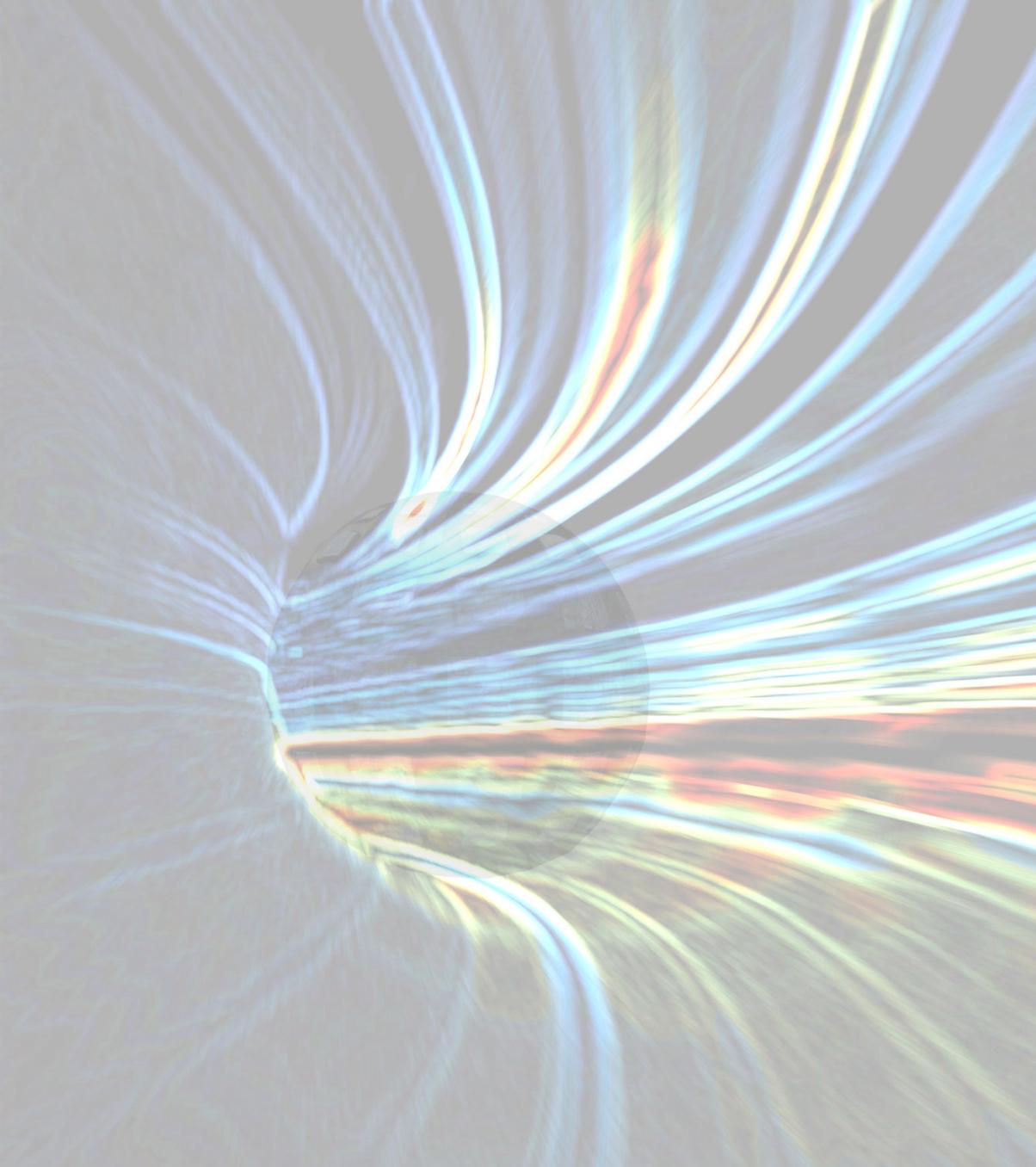
_____ (1996). De Grande Otelo à Pequena Tela: a palavra shakespeariana como arena de confronto para discursos brasileiros. *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis/SC, v. 7, p. 169-187.

ROTHWELL, Kenneth. (1999) *Shakespeare on Screen: a century of film and television*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

SMITH, Cristiane Busato (2009). O Entre-lugar de Shakespeare na Televisão Brasileira: Uma análise da minissérie Otelo de Oliveira. *Revista Scripta*, n.º 7, Curitiba, UNIANDRADE.

WILLEMS, Michèle. Verbal-Visual, Verbal-Pictorial or Textual-Televsual? Reflections on the BBC Shakespeare Series (2004). In: DAVIES, Anthony & WELLS, Stanley (eds.). (2004). *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, p. 69-85.

WILLIS, Susan (1991). *The BBC Shakespeare Plays: Making the Televised Canon*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.



Entre o real e o ficcional

Sobre corpos e imagens: os documentários televisivos de Walter Lima Júnior, no *Globo Shell Especial* e no *Globo Repórter* (1972-1974)

Gilberto Alexandre Sobrinho

Os artesãos na indústria

A partir da pesquisa intitulada “Artesãos na indústria: estudo sobre os programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter* (1971-1982)”, tenho estudado as relações entre autoria e televisão para estabelecer relações entre documentários e reportagens, que estariam no escopo do moderno documentário brasileiro. Em ambos os programas, a participação de cineastas, com vínculo maior ou menor em relação ao Cinema Novo, e de jornalistas mereceu destaque no âmbito do telejornalismo. Essa experiência aponta para um quadro singular no desenvolvimento da programação televisiva brasileira e meu interesse consiste em apontar, por meio da análise textual¹, os traços estilísticos em documentários selecionados, atento para a conformação do experimentalismo artístico na televisão brasileira, em sintonia com as camadas de significação que procedimentos dessa dimensão permitem cotejar.

Por meio da análise da crítica de mídia impressa (*O Globo* e *Revista Veja*), os textos do catálogo do *Festival É Tudo Verdade* de 2002, o visionamento dos trabalhos e o cruzamento de dados com pesquisas acadêmicas (Militello, 1997; Resende, 2005; Palha, 2006; Sacramento, 2008, Silva, 2009, Yelisetty, 2011), a hipótese de que alguns documentários, dirigidos por cineastas, distinguiram-se no fluxo da programação ganhou força, justamente por mobilizarem procedimentos formais que agenciavam unidades discretas e favoreciam a abordagem em que categorias como o “poético” ou o “experimental” poderiam ser mobilizadas para esse estudo, no contexto dos estudos da televisão brasileira. A partir dessa abordagem, meu interesse reside na análise das distintas vozes que emergem dos filmes e, conseqüentemente, nos estilos dos diretores nas construções narrativas

1 | “(...) a análise textual busca recuperar alguns pontos essenciais. Por um lado, desloca sua atenção para os elementos concretos do texto e para os modos em que tal texto se constrói e, por outro, estende sua atenção para o modo de interpretar seu significado em um sentido global, de valorizar os temas dos quais se fala e as formas de enunciação de seu próprio discurso”(Casetti & Di Chio, 1999: 251).

sobre aspectos da realidade brasileira, nos trabalhos selecionados de Maurice Capovilla, Sérgio Muniz, João Batista de Andrade, Eduardo Coutinho, Gregório Bacic, Walter Lima Júnior entre outros.

Sobre o início da experiência, Walter Lima Júnior ofereceu um relato sintético e elucidativo:

Um caboclo chamado Seu Sete da Lira do Delírio – de onde eu tirei o nome de um dos meus longas – apareceu dando passes nos programas do Flávio Cavalcanti, na TV Tupi, e do Chacrinha, na Globo. Ficou meia hora em cada um. A primeira-dama, mulher do Presidente Médici, viu aquilo e, durante a exibição, entrou em transe. Você acredita que por causa disso os militares invadiram a Tupi e a Globo? Diziam que a TV estava uma baixaria, que não existiam programas culturais; ameaçaram até mudar a Lei de Telecomunicações. O produtor Paulo César Ferreira, que trabalhava na Globo e tinha bons contatos com os militares propôs um programa na linha do especial que o Guga tinha feito sobre São Paulo. O Magaldi arrumou as coisas com a Shell e nasceu o “Globo Shell Especial”.²

O impacto dos primeiros programas do *Globo Shell Especial* pode ser percebido na matéria não assinada, da coluna Televisão, intitulada “Cinema Novo”, da Edição 202, da *Revista Veja*, do dia 19 de julho de 1972, em que se destaca algumas reportagens do programa, enfatizando também o aumento nos números do IBOPE, de sua faixa de horário, aos domingos, após às 22h00: “Já era tempo de a Globo concentrar todos os seus esforços para apresentar uma programação jornalística mais profunda. Uma empresa que se preza tem que ter um departamento de telejornalismo como o nosso, pronto para tudo (...)”. (p.72)

A matéria destaca a fala de Moacir Masson, diretor do departamento de reportagens especiais que descreve a dinâmica da produção do programa nos seguintes termos:

Patrocinados pela Shell, os documentários são feitos com dois meses de antecedência, por uma equipe fixa de oito pessoas, entre produtores e técnicos. Cada filme tem cinquenta minutos de duração e custa uma média de 80.000

2 | Depoimento de Walter Lima Júnior para a Retrospectiva Brasileira: Globo Shell Especial e Globo Repórter, no 7 Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, realizado no Rio de Janeiro (11 a 28 de abril) e em São Paulo (15 a 21 de abril), de 2002, www.bdetudoverdade.com.br/2002/iat02_rebra_depoimentos.htm, acessado em 17 de outubro de 2007. A versão de que o publicitário João Carlos Magaldi teria agilizado o processo de início do programa também é confirmada por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (2011) e por Joe Wallach (2011). Essas mudanças nas diretrizes na programação tiveram também como peso a voz de Walter Clark, que protagonizava o interesse em aproximar o cinema da televisão.

cruzeiros. Seus diretores são escolhidos pelo cineasta Paulo Gil Soares (o diretor de criação da série), geralmente entre os diretores do cinema novo. (p.72)

Esse “piloto” iria se desdobrar em outro projeto editorial, no âmbito da Rede Globo, num setor específico do telejornalismo, o de reportagens especiais e de documentários, cuja proposta era o aprofundamento sobre temas factuais, e também a abordagem sobre assuntos que não estavam na pauta do telejornalismo diário, com o firme propósito de produzir algo diferenciado. Na Edição 239, de 04 de abril de 1973, também da *Revista Veja*, intitulada “Jornal Mensal”, lê-se uma matéria que contextualiza sobre o incremento da participação jornalística na grade de programação³, com a estreia do *Globo Repórter*. Isso levou Moacir Masson, coordenador do Departamento de Reportagens Especiais, a destacar a abordagem aprofundada dos assuntos do novo programa, dizendo: “É a oportunidade para aprofundarmos os assuntos importantes que, por uma questão de tempo, não podem ser dissecados nos telejornais”. (p.60).

Na mesma matéria, Armando Nogueira, então diretor da Central Globo de Jornalismo afirmou:

Produzido na base da pesquisa, ‘Globo Repórter’, por outro lado, pretende usar filmes inéditos. ‘Não podemos correr o risco de dar ao público apenas uma repetição do que ele já leu nos jornais e revistas, e viu na própria televisão. Assim, procuraremos interpretar os fatos com imagens novas e a linguagem dinâmica de televisão, o que ainda não foi feito’, diz chamando a atenção para a pesquisa, a interpretação e a linguagem como elementos valorizados.

Continua ele:

Há três anos, a Globo tinha apenas 12 minutos de telejornal. Hoje tem duas horas, sem contar com os programas mensais. E ‘Globo Repórter’ vem ampliar o espaço reservado ao telejornalismo que, este ano, recebeu uma generosa verba de 25 milhões de cruzeiros e tentará conquistar todos os públicos. ‘Hoje’ é um jornal feminino, ‘Globinho’ dirige-se ao público infantil, ‘Jornal Nacional’ e ‘Jornal Internacional’ (que a partir de abril terão mais três edições de 3 minutos (...)) dão as manchetes do dia, e ‘Globo Shell’, um programa mensal, de uma hora de duração, trata exclusivamente de um tema escolhido. ‘Agora, com o Globo Repórter, vamos dar uma informação média procurando o meio-termo entre o excesso que satura e o superficial que não satisfaz’ (...) ‘Acho que é uma iniciativa feliz. E mais uma oportunidade para que a televisão respire informação’. (p.60)

3 | Em *Depois da revolução, a televisão...*, Igor Sacramento também analisa o incremento na programação jornalística da televisão, no contexto dos programas Globo Shell Especial e Globo Repórter.

Dados os aspectos singulares de alguns documentários feitos pelos cineastas, proponho uma aproximação entre esses produtos e o conceito de televisão experimental, cunhado por Mulvey e Sexton (2008). Lidar com o conceito de experimental, no seio do modelo de televisão da década de 1970, requer atenção para as operações de resistência, interrupção e trabalho com a especificidade do meio nos termos do vocabulário televisivo. Ou seja, mesmo sendo um termo evocativo, é possível localizarmos trabalhos que atendam aos requisitos de radicalidade, de desvio e de atenção para o universo fechado da obra, no conjunto da programação regida pelo fluxo. O experimental se firma como lugar de atenção para os constituintes formais que informam o trabalho de reflexão sobre a especificidade do meio. Podemos observar em trabalhos significativos do *Globo Shell Especial* e no *Globo Repórter*, no conjunto das produções dos programas televisivos distribuídos no fluxo da programação, obras que atendem a uma feitura em que a dimensão estética é trabalhada em seu limite, constituindo unidades discretas negociadas com o dispositivo televisivo em sua elaboração.

Cabe, finalmente, evocar, seguindo Laura Mulvey (2008), o importante papel que a incorporação da bitola de 16mm cumpriu na realização televisiva e conseqüentemente avançamos para os atributos que o dispositivo estabeleceu na estética experimental no meio. Mulvey (p.12) pondera que as temporalidades têm sido fundidas pelas convenções da radiodifusão, até mesmo o passado essencial da película adquire, na televisão, uma 'pseudoimediatricidade', conseguida, particularmente, pelo gesto de falar direto para a câmera. Nesse sentido, o uso da bitola de 16mm na televisão poderia explorar duas convenções: 1) a câmera na mão poderia significar o movimento crucial de estar no espaço da realidade, o gesto de estar realmente no lugar do acontecimento; 2) o falar para a câmera ou o endereçamento direto poderia significar a temporalidade da televisão, sua imediatricidade e sua habilidade de cruzar entre o 'aqui' e 'lá'. Ao selecionar e observar alguns documentários dirigidos por cineastas, com uso do 16mm, vemos variações significativas, nas construções narrativas, desses expedientes.

Podemos, assim, destacar os trabalhos de João Batista de Andrade (*O Caso Norte*, 1977, e *Wilsinho da Galiléia*, 1978) em que recursos de dramatização distanciada e sua autodeclarada intervenção são ativados para lidar com os temas da violência, da imigração e da exclusão social em suas inter-relações; de Gregório Bacic (*Retrato de Classe*, 1977) que realiza interessante diálogo intertextual entre fotografia e televisão, incursionando em dois tempos, o passado da imagem fotográfica e o presente da filmagem sobre um grupo de ex-estudantes que se encontram, mediante arranjo do diretor e de sua equipe e, diante das câmeras, e

por via da montagem, afloram questões de classe, de raça e de comportamento; de Maurice Capovilla (*O Último dia de Lampião*, 1975) que se vale do recurso do docudrama e da reportagem para lidar com a força do mito e sua relação com o presente e a memória; de Eduardo Coutinho (*Theodorico, Imperador do Sertão*, 1978) e seu interesse em descortinar, ao nível do conteúdo narrativo, as tensões e as relações de poder centradas no personagem-título do documentário e isso é levado a cabo por procedimentos formais que valorizam as vozes dos sujeitos entrevistados, em contraposição com o olhar da câmera, o que confere uma polifonia discursiva que endereça ao espectador um texto marcado por questões abertas, na tradição do moderno documentário brasileiro.

Documentários de Walter Lima Júnior: 1972-1974

Para este texto, selecionei documentários do começo da participação de Walter Lima Júnior, em que atuava na realização de documentários para a Rede Globo, sendo que o cineasta realizou cerca de 70 produções para os programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*. Foram escolhidos documentários em que se nota a força de seu estilo no conjunto dos programas. Embora quantitativamente sua participação tenha sido bastante expressiva, os poucos filmes analisados apontam para um percurso criativo e experimental que o distingue, no grupo de cineastas que irão desenvolver projetos de não ficção na Rede Globo.

Antes dessa experiência, ele já tinha dirigido, para o cinema, os longas-metragens: *Menino de engenho* (1965), *Brasil ano 2000* (1968), *Na boca da noite* (1970). Seu filme *A lira do delírio* (1973-1978) traz no título a marca de um modelo de televisão que se queria reelaborar. Walter Lima Junior baseou-se, na elaboração do título, em *Seu Sete da Lira*, entidade da Umbanda que se manifestava na mãe de santo Dona Cacilda de Assis, que scandalizou após aparição em mais de um programa de auditório quando literalmente “baixou o santo”, conforme já foi dito. O filme é impregnado de imagens documentais do carnaval niteroiense, o que remete ao vigor com que a linguagem do documentário alimentou sua poética. Sua estreia, no contexto do novo documentário televisivo, deu-se em 1972, no *Globo Shell Especial*, com o documentário *Arquitetura: transformação do espaço*.

Arquitetura: Transformação do Espaço foi o primeiro documentário de Walter Lima Junior para a televisão. Produzido e filmado em 1971, o documentário foi ao ar em 19 de março de 1972. Além de dirigir, o cineasta fez o roteiro e o texto de locução do filme. O tema escolhido foi a arquitetura e o urbanismo brasileiros, tratados nos planos histórico, conceitual, alcançando também as opiniões de arquitetos

sobre o estado da profissão e de pessoas comuns sobre espaços arquitetônicos e urbanísticos, sendo o resultado final um painel crítico e, ao mesmo tempo, abrangente sobre o tema. O documentário teve gravações em diversas cidades do Brasil, tais como Olinda, São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, Belém e Salvador. O próprio cineasta confessou que a chance de viajar pelo país filmando era a alegria de sentir-se um cidadão normal, e não um “preso domiciliar” (Mattos, 2002: 179), num momento de forte repressão e de censura oficial. O filme tem fotografia em preto e branco de José Ventura, montagem de Nazareth Ohana, narração de Jair Vieira e em relação à trilha sonora, destacam-se a música instrumental de Naná Vasconcelos que, associada às imagens, gera momentos de forte tensão dramática no documentário, e ainda a participação de Gilberto Gil e outras referências.

Em seu conjunto, o documentário compõe-se de imagens e de sons registrados sobre o tema, imagens de arquivo, narração em *over*, trilha sonora com música instrumental e ruídos, entrevistas e depoimentos. Esse material expressivo está a serviço, digamos, da complexa ideia de que a arquitetura é uma necessidade humana. O documentário se encaminha, nesse sentido, para formar uma imagem panorâmica sobre a arquitetura (e também o urbanismo) do Brasil. Menos que um movimento didático sobre nomes, construções e periodizações, o filme evoca as questões que estão no âmbito de sua história e do presente do filme.

As concepções do engenheiro Joaquim Cardozo abrem o filme. Assim, no prólogo, a voz *over*, por meio de imagens ilustrativas, apresenta o objeto do documentário e, no esteio das associações entre “habituar-se” e “habitar”, surge uma explicação sobre a arquitetura como uma necessidade humana que se alimenta dos valores da proteção, da segurança, da importância da vida comunitária, da sociabilidade, da comunicação etc. Da abstração atemporal sobre os conceitos e a organização do espaço arquitetônico, chega-se à cidade moderna, Brasília, realização do conceito urbano de Lúcio Costa, das concepções dos edifícios de Oscar Niemeyer, tornados possíveis pelos cálculos de Joaquim Cardozo. Em contraponto à voz *over* didática, as imagens da cidade de Brasília são captadas em enquadramentos e movimentos de câmera em que se nota a preocupação com a dimensão plástica da imagem. Notadamente, a organização sonora faz uma mistura de sons de forte impacto. Esse percurso de um olhar atento às formas, às tonalidades, às angulações é interrompido pela irrupção da câmera que fecha o plano nos trabalhadores da construção civil, criando-se um contraste significativo entre a voz solene do narrador que outrora discursava e do depoimento coloquial do trabalhador para o cineasta que também se mostra e desenvolve sua *performance* de forma espontânea, imerso num canteiro de obras, na cidade de Brasília.

No momento final dessa introdução, temos um afastamento gradual da voz didática e um passeio livre da câmera pelo interior da Catedral de Brasília. A música instrumental de Naná Vasconcelos e os planos em anjos suspensos, as formas geométricas do edifício, os sujeitos que percorrem o lugar, criam uma atmosfera impactante, de alto teor dramático. Trata-se de um momento de forte tom poético na construção do filme, sendo tal procedimento recorrente nos outros documentários que analisarei em seguida. Nesses intervalos de experimentação, podemos constatar uma espécie de negociação cara à presença da dimensão artística num programa televisivo, ou seja, ao mesmo tempo que há um tom dominante explicativo/didático sobre o tema do documentário, o narrador permite-se fugir desse domínio e investir num campo mais aberto de associações e significações. Para mim, são momentos-chave em que se dão as estratégias de negociação entre o poético e o informativo e ajudam na formulação das particularidades do experimental na televisão.

Em seguida, o documentário apresenta uma síntese histórica da arquitetura brasileira, percorrendo as formas dos períodos colonial, do Império e da República. A tese transmitida pela voz *over* de que o negro fazia movimentar a casa de morar do colonizador, reverbera na trilha sonora, durante um bom trecho, por meio dos sons de percussão que remetem à herança africana na música. Expõe-se a cidade de Olinda e um modo português de habitar o espaço; a câmera não cessa de recortar e justapor os detalhes que compõem os estilos diferentes que vão se sobrepondo e transformando a paisagem. Mais convencional em sua moldura, esse momento da história da arquitetura brasileira vale mais pela exposição “mastigada” que compõe um quadro elucidativo. Passa-se, assim, da organização colonial (casa-grande, senzala, engenho de açúcar e igreja) para as transformações trazidas pela Missão Francesa, sobretudo pelo arquiteto Grandjean de Montigny. Os feitos da vinda da família Imperial, com um belo passeio pelo Palácio de Cristal, na cidade de Petrópolis, culminando nas mudanças advindas com a libertação dos escravos, o surgimento de uma nova organização social, a arquitetura eclética, até os imperativos da vida moderna em que a vida passa a ser ritmada pela máquina.

Arquitetura: transformação do espaço volta-se para os domínios da arquitetura, leva em consideração a sua importância na vida social e estabelece relações com outros segmentos, sobretudo pela justaposição de imagens que compõem um mosaico de objetos, estilos e funções, o que incrementa a riqueza do debate. O modernismo na arquitetura apresenta-se como um dos pontos altos no desenvolvimento de seu argumento. A chegada de Gregori Warchavchik, na década de 1920, Lúcio

Costa na Escola Nacional de Belas Artes, a influente passagem de Le Corbusier pelo Brasil e o surgimento de Oscar Niemeyer formam um quadro de agentes que promoveram transformações profundas. Um trecho de um antigo cinejornal mostra raras imagens das primeiras manifestações modernistas de Warchavchik, mas é um breve depoimento do ucraniano naturalizado brasileiro que surpreende, também, pela raridade. Ainda no quadro de transformações modernistas, o prédio do Ministério da Educação assinala a adoção de uma estética vanguardista pelo Estado brasileiro, cuja apoteose se dá com a construção de Brasília.

Na busca pela problematização da arquitetura brasileira, no presente do documentário, num contexto pós-efervescência da inauguração de Brasília, entram em cena os depoimentos de Lina Bo Bardi, outra estrangeira que se fixou no Brasil e que deixou marcas profundas e influências. No documentário, sua fala em torno da crise da arquitetura e da profissão do arquiteto colabora para o desenvolvimento do argumento que passa a tratar sobre as transformações da arquitetura em outras dimensões. Em contraponto à fala contundente de Lina, estão jovens arquitetos, estudantes e o já estabelecido arquiteto Maurício Roberto, num escritório arrojado, cuja fala incrementa o jogo de disputas e tensões em torno da profissão. O documentário chama também às falas a política habitacional do Estado, em que a emergência do BNH (Banco Nacional de Habitação) inseria-se na política desenvolvimentista do governo militar, ao mesmo tempo que colocava sérias questões para os arquitetos, aliados do processo, como informa o filme. Nesse momento, vale registrar o quanto o processo de narração se enriquece com a fala do outro, acolhida em planos pontuais e que permite olhar o assunto de forma prismática.

Para o desenvolvimento das questões em relação à arquitetura, no presente do filme, são relevantes inserções da fala intensa de Lina Bo Bardi e, posteriormente, de Burle Marx. Ambos ressaltam, sob vários pontos de vista, os sinais da crise pela qual passam os domínios da arquitetura; tais conteúdos ganham maior impacto com os registros dos grandes centros urbanos, São Paulo e Rio de Janeiro, onde o caos toma conta da paisagem. Um dos momentos marcantes da narrativa é quando se escuta dizer que a cidade de São Paulo “devorou-se a si própria”, uma clara crítica ao crescimento urbano e arquitetônico descontrolado e desordenado da metrópole.

Após percorrer Belém e Salvador, o filme traz suas imagens finais: trata-se de um longo *travelling* que destaca coqueiros e mar, deslocando o ponto de vista da câmera da cidade para imagens da natureza. Esse devir narrativo chama a atenção pelo poder evocativo da sequência, já que os signos visuais colocados

em circulação, após densa exposição sobre arquitetura e urbanismo, recuam para domínios da natureza.

Já acerca do contexto do início do *Globo Repórter*, Carlos Alberto Mattos (2002) descreve os trabalhos de Walter Lima Junior para o programa que surgia. O diretor Walter Lima Junior protagonizou o segmento “Atualidade”:

O seu primeiro Globo Repórter, feito ainda antes de rodar o carnaval da Lira, pintava o pré-apocalipse nas ruas das grandes cidades. *Neurose do trânsito* denunciava a loucura do comportamento dos motoristas, flagrando o medo dos transeuntes, amplificando o som dos arranques e explorando uma animação dos estúdios Disney em que um Pluto ensandecido mirava pedestres com a alça do capô para atropelá-los sem piedade. O segundo programa, *Cavalos*, documentava a criação e preparação de animais para corrida. Num registro maureano, que ia do doce ao ácido, Walter construiu algo como a via-crúcis de um cavalo até a colocação das ferraduras, símbolo de sua imolação à ganância do turfe. Na última imagem, a câmera fechava sobre um detalhe sugestivo da estátua de Lineu de Paula Machado, criador do Jockey Club Brasileiro: a mão no bolso. (p.192)

Como se nota, há investimentos de sentido no campo da imagem, e já se prenunciam as associações simbólicas com o plano sonoro. Essas combinações ganharam força, sobretudo, na chamada Trilogia da Poluição que inclui: *Poluição Sonora*, *Poluição do Ar* e *Poluição da Água*.

Poluição Sonora foi exibido em 02 de outubro de 1973 e começa com imagens de uma floresta e seus sons elevados ao máximo, escutam-se pássaros e gotas caindo na água, a monotonia e a paz da natureza ficam por pouquíssimos segundos, logo há um corte para o caos da cidade. Sob a locução de Sérgio Chapelin, ouvem-se dados sobre pessoas afetadas por problemas de audição, no plano visual, planos fechados em orelhas dos transeuntes adensam o aspecto alarmante. O documentário explora as consequências do aumento contínuo dos ruídos urbanos no cotidiano das grandes cidades. Livre, a câmera passeia por um calçadão numa metrópole e os sons reverberam a ruidagem desse percurso. Nota-se, no plano da enunciação, a opção pelo chamamento ao debate sobre poluição sonora, a partir da criação de contrastes acentuados entre sons, pessoas e ambientes – assim, em seguida, numa montagem paralela, entre um grupo de “Hare Krishna” e as britadeiras de uma construção apontam para uma disputa desigual entre sons humanos e de máquinas.

O documentário estrutura-se a partir de uma pletora de signos em que o trabalho com o plano sonoro, seja na dimensão da fala, dos ruídos das máquinas e de

fontes de instrumentos musicais fogem ao registro realista, e impõe-se pelo artifício exagerado, justamente para que se evidencie o ponto de vista de alerta que o narrador assume sobre a questão da poluição sonora. Acrescenta-se a essa estética do choque, um discurso que traz para o centro do debate as implicações do desenvolvimento econômico. Em uma entrevista, um sujeito atenta para o impulso consumidor da indústria automobilística, sobre a diminuição das calçadas e das árvores, o aceleramento da construção civil e as construções de edifícios com barreiras sonoras leves, aumentando o contato entre a fonte sonora (que é o automóvel) e os interiores dos apartamentos.

A fórmula desse primeiro filme se repetiria nos dois seguintes, entrevistas tanto com pessoas comuns, como moradores das cidades infernizadas pelo desconforto sonoro da metrópole e trabalhadores de obras com suas britadeiras, quanto com especialistas, mencionando os males à saúde mental dos moradores urbanos e as mudanças sociais acarretadas pelo excesso de barulho.

A montagem não deixou espaço para a monotonia, mesmo com tantas falas de especialistas e declarações pessoais, é possível rir com um guitarrista assumindo ser um “agente poluidor” e com a entrevista de Paulo Coelho na presença de um Raul Seixas apenas de figuração. De uma hora para outra, o fluxo era interrompido pela imagem de um decibelímetro em uma angulação que chama a atenção, dando um ar de ficção científica.

O segundo documentário dessa série foi ao ar em 4 de dezembro de 1973. *Poluição do Ar* advertia sobre os males da poluição atmosférica. A visão do cineasta sobre o tema era alarmante. Na abertura do documentário, vemos uma imagem ilustrativa da Terra com uma máscara de oxigênio. Em seguida, há a seguinte sequência de imagens: um sujeito anônimo com uma máscara num centro urbano, chaminés de fábricas, a cidade, ao longe, sob um véu de fumaça – essas imagens são encadeadas sob a narração de Sérgio Chapelin, que irá se estender ao longo do documentário. Sua fala chama a atenção sobre a relação entre o ar e a sobrevivência humana – as imagens e a narração são alinhavadas por uma sequência sonora de sintetizadores que incrementam o tom apocalíptico do documentário, remetendo ao gênero ficção científica. Uma questão que fica no ar - Será que haverá ar para homem?

Em *Poluição do ar*, são mobilizados novamente as falas dos especialistas e de pessoas comuns, além de imagens ilustrativas, e uma série de registros visuais e sonoros que escapam a uma dimensão neutra dos discursos assertivos e se aproximam

do domínio do experimental. Assim como *Poluição Sonora*, o documentário, em sua enunciação, expande o campo de visão e chama a atenção para os agentes que provocam os efeitos de poluição e cadeia produtiva que o desenvolvimento econômico acelerado, numa sociedade capitalista, pode provocar.

A última parte dessa série, *Poluição das Águas*, foi ao ar no dia 04 de abril de 1974 e alarmava sobre a falta de água potável no futuro. Na abertura, uma gota escura cai cadencialmente numa superfície aquosa; em seguida, realiza-se uma montagem rítmica, acelerada a partir de planos sobre superfícies de águas. Há um corte para o depoimento (sem a presença do cineasta) de um especialista que discorre sobre os agentes poluidores de água que estão na cadeia produtiva. Sua fala segue sobre a continuação do processo produtivo/desenvolvimentista poluidor e chama a atenção para países que já se mobilizaram para reverter o quadro de destruição dos rios e dos peixes. A imagem, que vai se sobrepondo a sua voz, é do movimento de águas e de indústrias com suas canalizações e chaminés – a imagem e o som reverberam o processo de desenvolvimento que se desenvolve pela destruição da natureza.

Nesse documentário, a moldura ficcional é acionada com bastante vigor para realçar o estado de poluição das águas. Chama a atenção o encadeamento de imagens de rios poluídos, com a espuma sob a superfície e, em seguida, a câmera vai fechando num ralo doméstico em que, sob uma música de suspense, emerge uma espuma ameaçadora que avança no interior de uma casa. Há um corte e a câmera fixa num outdoor: “o refrigerante criado por Deus”.

Com o golpe de 1964, o governo militar acelerou o crescimento econômico e industrial e as imagens dos documentários em questão evidenciam isso. Com o modelo desenvolvimentista adotado pelo Estado, ocorreu uma maior diversificação da produção industrial, além de ampliar a produção de energia elétrica e aumentar o número de rodovias. Assim, para sustentar esse crescimento econômico, houve o aumento da capacidade aquisitiva da classe média (esse era o público quem assistia ao programa e também quem o cineasta entrevistava em seus filmes). Portanto, ao debater as questões urbanísticas e ecológicas dessa maneira, Walter Lima Júnior questionava o próprio capitalismo e sua relação com a degradação ambiental e a situação econômica e social do país.

Os trabalhos de Walter Lima Junior para os programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter* ficaram marcados pelo grau de experimentação negociada e isso fica muito evidente nos documentários. O cineasta utilizava o efeito de montagem

e sempre buscava a bela imagem, deixando ainda melhor a fotografia em preto e branco utilizada nos filmes. A fotografia desses documentários é como um passeio pelas grandes centros urbanos brasileiros, com *travellings* de centros urbanos e imagens em panorâmica que percorriam os grandes edifícios e avenidas cheias de carros impulsionados pelo crescimento econômico e industrial.

Ao discorrer sobre esses documentários, penso na importância que assume o som direto para esse contexto, uma vez que a partir dele se permitiram formas diferentes de abordagem da temática. São consequências do som sincronizado a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. Além do ato da fala, o som direto amplia a perspectiva sonora, pois permite a utilização de ruídos e o som ambiente, registros do momento da captação até então inaudíveis (Silva, 2009: 49). Os filmes ganham dinamismo com o som direto, justamente por incorporarem a espontaneidade da fala nas entrevistas e os sons diretamente associados com os temas tratados colaboram para a construção de uma imagem complexa do Brasil. Essa nova tecnologia mudava a forma de narrativa, permitindo a mudança do foco de quem entrevista para o sujeito que fala, é na fala do outro que se encontrava o dono do discurso. O som direto permitiu aquilo que Walter Lima declarou em uma entrevista ao jornal *O Globo* em 1972: realizar filmes sobre a realidade de nosso país para serem visto pelo público de nosso país, criando assim uma nova mentalidade para a própria televisão brasileira (Sacramento, 2008: 118).

Um dos aspectos marcantes é a forma de entrevista realizada por Walter Lima Júnior. Nesses documentários, notou-se que quando o diretor entrevistava um especialista ou autoridade, a câmera era disposta diante da pessoa e era fixa; nesse caso, Walter Lima Junior jamais aparecia em quadro. Entretanto, quando lidava com pessoas comuns, nas ruas, o diretor-entrevistador sempre fazia uma pontinha, se misturava aos entrevistados, dava risada e tirava partido da espontaneidade (Mattos, 2002: 192), como por exemplo, em *Poluição do Ar*, quando perguntava, descontraidamente, no centro da cidade qual seria a cor escolhida pelas pessoas para suas máscaras antigases ou quando perguntou para um menino de uns 12 anos se ele sabia o que significava o termo poluição sonora. Quando entrevistava as pessoas nas ruas ou em suas casas, o cineasta se misturava, mostrando que fazia parte desse contingente e se interessava por suas visões, levando em consideração, inclusive, as opiniões de crianças. Dono de uma informalidade incontrolável, nessas situações em que saía para o acontecimento e encarava os sujeitos falando, o diretor sempre invadia o quadro, às vezes, era uma mão, um pedaço do braço segurando o microfone ou ainda uma parte do rosto.

Walter Lima Junior resumiu seu método de documentarista na seguinte maneira:

Eu tenho a pauta e vou para o campo justificar sua existência. Mas eu não me isento de co-participar da realidade que está se dando diante dos meus olhos. Não confio aquilo que está acontecendo. Enquadro segundo a minha forma de ver. Às vezes eu me transformo, a realidade me diz outra coisa, me leva para outras situações. O documentário, na verdade, é muito mais rico do ponto de vista da criação do cineasta. Fazendo documentário eu aprendi que, enquanto estou filmando, é bom olhar para trás e ver se não existe um ângulo melhor, se alguma coisa não está ocorrendo ao meu redor. Normalmente eu botaria a câmera aqui e diria, onipotente: "O mundo é isso". O documentário amacia essa visão, me deixa extremamente curioso sobre o que eu não estou vendo, porque sou levado a conviver com a realidade e tirar dela o inesperado. (Mattos, 2002: 193).

Nesses documentários, observamos certos procedimentos que agenciam uma visão particular, "autoral" sobre a realidade brasileira. Mesmo sob os imperativos de um meio cujas pressões comerciais e de audiência são decisivas para a formatação de seus produtos, o que se nota é o trabalho "negociado" entre a voz do diretor e as demandas institucionais da emissora. Walter Lima Junior impulsionou um movimento rumo ao processo de autonomia da linguagem televisiva. Nos documentários analisados, encontramos o uso pessoal dos recursos da câmera 16mm com som sincronizado e princípios da montagem eisensteiniana para se chegar a abstrações inesperadas e reveladoras de uma visão de mundo. Nesse processo, há os agenciamentos da fala do outro, da narração em over e a mobilização de recursos da ficção para emoldurar os filmes documentários, criando, assim, associações e relações que interpretam o desenvolvimento industrial e urbano pelo viés de sua problematização.

Referências

CASSETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. (1999). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.

MATTOS, Carlos A. (2002). *Walter Lima Junior: viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

MILITELLO, Paulo (1997). *A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso Globo Repórter*. São Paulo: USP.

MULVEY, Laura; SEXTON, Jamie. (2008) *Experimental British Television*. Manchester: Manchester University Press.

OLIVEIRA SOBRINHO, José (2011). *O livro do Boni*. São Paulo: Casa da Palavra.

PALHA, Cássia Rita. L. (2006). *O povo e a TV: construções do popular na história do Globo Repórter (1973-1985)*. Niterói: UFF.

RESENDE, Ana Cláudia F. (2005). *Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão. Belo Horizonte*, UFMG.

SACRAMENTO, Igor P. (2008). *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. Rio de Janeiro: UFRJ.

SILVA, Heidy V. (2009). *Globo-Shell e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira*. Campinas: Unicamp.

WALLACH, Joe. (2011). *Meu capítulo na TV Globo*. Rio de Janeiro: Topbooks.

YELISETTY, Lashmy M.H. (2011). *Documentário Televisivo e Walter Lima Júnior: os elementos das linguagens cinematográfica e televisiva nos programas Globo-Shell Especial e Globo Repórter*. Relatório final de pesquisa PIBIC/UNICAMP/CNPq.

Asserções sobre a realidade em *Lost*: documentários ou mockumentaries?

Eduardo Tulio Baggio

Asserções sobre a realidade em *Lost*

A série televisiva *Lost* (2004), criada por J. J. Abrams, Jeffrey Lieber e Damon Lindelof, e que contou com a participação de vários outros roteiristas, foi produzida e exibida pela rede de televisão ABC. Levada ao ar em temporadas, entre 2004 e 2010, tornou-se um estrondoso sucesso, não só por seus episódios televisivos, mas, também, por suas multifacetadas narrativas paralelas: algumas propostas e produzidas oficialmente pela rede televisiva, outras sugeridas e desenvolvidas por fãs e apreciadores.

Lost contava a história de sobreviventes de um desastre aéreo que passaram a viver em uma ilha que eles, inicialmente, consideravam deserta. Com o passar das temporadas, a complexidade narrativa foi crescendo e a ilha deserta mostrou-se habitada e até observada, no sentido de que existiam interesses sobre ela, dentro da própria trama da série. A partir disso, começou a surgir uma série de possíveis conspirações e fatos mal explicados, entre eles, o caso dos seis sobreviventes que teriam sido resgatados do voo 815 da companhia Oceanic Airlines e o aparecimento de uma organização obscura chamada Iniciativa Dharma. Fatos como esses eram apresentados nos episódios da série, ou mesmo apenas sugeridos com pequenas dicas, e complementados nas narrativas paralelas, criando uma enorme teia discursiva.

Lost notabilizou-se pela constante participação dos espectadores que produziam análises, buscavam desvendar os mistérios, criavam sites e blogs, propunham longas discussões e pesquisas sobre a série e sobre seus produtos correlatos. Tais produtos criaram um tipo de narrativa transmidiática, em que, além da série em si, existiam as narrativas complementares à narrativa principal. Foram produzidos jogos de computador, comerciais televisivos, romances, produtos para celulares, documentários para televisão, entre outros. Todos esses produtos compõem uma estratégia que vai além da divulgação, pois complementam a narrativa principal da série, em um modelo de audiovisual expandido, trabalhando com a convergência de vários meios (Jenkins, 2008).

Segundo Glauco Madeira de Toledo,

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. (Toledo, 2011: 144)

Dois dos produtos paralelos à *Lost* trazem questões particulares que são o foco desta análise. Trata-se dos documentários, ou, na verdade, dos *mockumentaries*, *Os seis do Oceanic - uma conspiração de mentiras* (2007) e *A Iniciativa Dharma* (2006).

Mockumentaries são falsos documentários. Independente de existirem conceitos de verdade e realidade, são relativistas e que, por si sós, questionam a própria existência de documentários.

Um documentário pode ou não mostrar a *verdade* (se é que ela existe) sobre um fato histórico. Podemos criticar um documentário pela manipulação que faz das asserções que a sua voz (*over* ou *dialógica*) estabelece sobre o mundo histórico, mas isso não lhe retira o caráter de documentário. O fato de documentários poderem estabelecer asserções falsas como verdadeiras (o fato de poderem mentir) também não deve nos levar a negar a existência de documentários. A definição do campo documentário passa ao longo da existência de narrativas documentárias que arditosamente se revelam ficções, e ao largo de narrativas documentárias que possuem asserções não verdadeiras. (Ramos, 2008: 29-30)

Os seis do Oceanic - uma conspiração de mentiras, definido na *Lostpedia* como “um ‘documentário-fictício, criado pelos produtores de *Lost*’”¹, foi distribuído diretamente nos DVDs da série, como extra. Na caixa da quarta temporada da série, em que ele está inserido, aparece a seguinte descrição: “Em ritmo de um programa investigativo, este especial fala sobre a história dos seis sobreviventes do voo *Oceanic*, contado por Jack, Kate, Hugo, Sun, Sayd e Aaron (bebê).” Ainda, ao iniciar o vídeo no DVD, aparece a seguinte mensagem: “Aviso: o vídeo a seguir foi recebido de uma fonte anônima. As opiniões e comentários expressados são apenas dos cineastas e não refletem as opiniões dos produtores deste DVD”. São indicações claras de que se trata de um falso documentário, mas, ainda assim, dentro da diegese de *Lost* este seria um produto de asserção sobre a realidade,

1 | http://pt.lostpedia.wikia.com/wiki/Os_Seis_da_Oceanic_-_Uma_Conspira%C3%A7%C3%A3o_de_Mentiras Acesso: 15 mar. 2012

uma narrativa que poderia abordar uma série de questões sobre os fatos ocorridos com o voo 815 da Oceanic Airlines e com seus passageiros.²

Já *A Iniciativa Dharma* foi apresentado pela ABC como sendo um episódio da série de documentários televisivos *Os Mistérios do Universo*, que teriam sido exibidos originalmente no início dos anos 80. Em um texto de observação, que aparece junto ao título do programa, surge a seguinte definição: “Este programa contém informações baseadas em teorias e conjecturas. O objetivo dos produtores é sugerir uma explicação possível, mas não é a única explicação do mistério que examinamos.” Ainda no início do programa, ao falar de mistérios envolvendo naves espaciais, aparece uma nave em especial onde é possível ler a palavra “Lost”, como uma espécie de dica para o fato de se tratar de um *mockumentary* e de suas relações com a série. Sutilmente, está dado o sinal para que os espectadores pudessem saber que aquela também era uma narrativa de asserção sobre a realidade que só poderia ser vista como tal na perspectiva da diegese da série *Lost*.

O expositivo nos *mockumentaries* de *Lost*

A tradição do cinema documentário apresenta, em uma evolução paradigmática, seis modos de representação: o expositivo, o poético, o observativo, o participativo, o reflexivo e o performático (Nichols, 2005: 135). Os dois *Mockumentaries*, aqui analisados, utilizam o modo de representação expositivo como forma predominante. Trata-se de um dos estilos, ou vozes, encontrados por documentaristas em sua busca por produzir asserções sobre o mundo histórico, ou seja, é um dos viéses, de fundamento ético, que reúne uma série de procedimentos narrativos e estilísticos direcionados para um tipo de realização audiovisual que se volta para a realidade.

As proposições, as asserções, do documentário são enunciadas através de estilos diversos, variando historicamente. Há sempre uma voz que enuncia o documentário, estabelecendo asserções. No documentário clássico, até o final dos anos 1950, predomina a locução fora-de-campo (a voz *over* ou voz de Deus). É a voz que possui *saber* sobre o mundo, enunciada, em geral, por meio de tonalidades grandiloquentes. (Ramos, 2008: 23)

A questão ética surge porque um filme documentário não pode se encerrar na sua constituição textual, ou na sua linguagem. A linguagem é plenamente moldável,

2 | Diegese é o universo em que se passa a ação audiovisual. “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira.” (Aumont; Marie, 2003: 77)

e buscar verismo na linguagem não leva a nenhuma resposta essencial para o documentarismo. Só há lógica na questão do documentário quando pensado em seu contexto, com o que os espectadores conheciam previamente e o que vão conhecer depois de ver o filme. O compromisso ético do documentário está nessa relação contextual, do discurso formulado em uma linguagem com o universo por este representado. É dessa forma que surge o caráter ontológico da imagem, pela presença da câmera no contexto da realização imagética.

A ontologia remete-nos à gênese da imagem, à dimensão da presença que, na situação de tomada, quando mediada pela câmera, deixa o traço, a "impressão digital" da circunstância da tomada na imagem. Longe de designar uma objetividade fechada em si, a ontologia irá apontar para a relação do espectador com a circunstância da gênese da imagem (a tomada). Isto através de um saber prévio deste sujeito espectador que interage com o saber do sujeito que sustenta a câmera na tomada sobre o destino de sua atividade. (Ramos, 1998: 101)

O poder da imagem pode ser relativizado em função das características intrínsecas de um produto audiovisual, como afirma Bill Nichols:

Esse poder extraordinário da imagem fotográfica não pode ser subestimado, embora esteja sujeito a restrições, porque (1) uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu, e (2) as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meio convencionais e digitais." (Nichols, 2005: 28)

O poder da imagem sugere uma necessidade ainda maior de reflexões éticas no campo do documentário. Mais do que na ficção, o documentarismo enfrenta constantemente o questionamento sobre as escolhas éticas que faz, principalmente, por se tratar de produtos audiovisuais que fazem uso fundamental da imagem câmera e de sua dominância indicial (Santaella, 2006: 183), que leva aos espectadores uma motivação de crença.

A questão ética no documentário possui, portanto, uma premência que não existe no campo da ficção. Uma das vantagens em admitirmos que existem narrativas documentárias e narrativas ficcionais, e que diferem entre si, é podermos cobrar e analisar a dimensão ética dentro de um horizonte próprio ao documentário. Aspectos éticos tencionam diretamente a forma da presença do sujeito (e sua equipe) que sustenta a câmera na tomada. A evolução estilística do documentário no século XX pode em grande parte ser relacionada à valoração ética do sujeito que enuncia. (Ramos, 2008: 34)

É nesta perspectiva ética que podemos pensar o uso do poder da imagem, associado aos argumentos verbalizados em uma voz *over*, como fundamento do modo de representação

expositivo. Este modo tornou-se uma opção clássica, típica de uma narrativa que não quer chamar a atenção para os seus procedimentos, para a sua linguagem, e sim para o conteúdo. Modo fundador da expressão documental, o modo expositivo tem um caráter centralizador do conhecimento exposto e busca apontar, de cima para baixo, quais os caminhos argumentativos válidos na compreensão de um fato, ou de uma série de fatos.

Este modo agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. Os filmes desse modo adotam o comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto), (...), ou utilizam o comentário com voz da autoridade (o orador é ouvido e também visto).... (Nichols, 2005: 142)

A perspectiva ética desse tipo de documentário é a de que o realizador, ou os produtores, conhecem a realidade a ser representada no filme e, portanto, vão organizar o discurso para que sejam bem compreendidos nas informações que vão passar e nas interpretações que têm sobre determinado tema ou assunto. Tal perspectiva acaba por enfatizar o uso de informações verbais, normalmente através de uma voz *over*, que organiza as informações, e estas, por sua vez, são corroboradas por imagens ou ilustrações sobre o tema tratado. Para Fernão Pessoa Ramos, o modo expositivo tem “a ética da missão educativa” (2005: 168)

Esse modo de representação foi muito questionado por outros que vieram posteriormente, como os modos observativo e reflexivo, justamente por sua postura ética. As críticas eram para a opção pela voz *over* e seu aspecto didático, que funcionaria como uma voz de Deus diante dos espectadores. E, ainda, criticava-se o caráter apenas ilustrativo das imagens, que deixariam de ser um fundamento da narrativa audiovisual para agir apenas como um elemento de confirmação. Ambas, voz *over* e imagens ilustrativas, tornariam os documentários excessivamente didáticos e com um poder de direcionamento muito grande em suas asserções sobre o mundo.

Porém, para os dois *mockumentaries* relacionados à *Lost*, essas são características bem quistas, tanto o didatismo dos procedimentos estilísticos como o poder de direcionamento da narrativa. Isso porque o foco desses falsos documentários não são seus próprios discursos, ou o tema que estes cercam, mas uma narrativa transmidiática concebida tendo a série *Lost* como centro das atenções. Portanto, utilizar procedimentos estilísticos de uma linguagem que não chama atenção para si mesma era o objetivo dos produtores. Assim, seria possível deixar a atenção voltada para a narrativa complexa, para as amarras propostas por essa estrutura

multimídia, que já era conhecida pelo público, como uma espécie de universo próprio de *Lost*.

O documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Nesse caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento. O bom senso constitui a base perfeita para esse tipo de representação do mundo, já que está, como a retórica, menos sujeito à lógica do que à crença. (NICHOLS, 2005: 144-145)

Um dos objetivos dos *mockumentaries* aqui abordados, assim como de outros produtos paralelos aos episódios da série, era aumentar a reserva de conhecimento sobre o universo de *Lost*. Porém, esse aumento de conhecimento não significaria clareza ou elucidação. Dentro de uma perspectiva de crença na representação, de um acordo tácito com os espectadores, os *mockumentaries* serviam para deixar mais pistas, porém com novas arestas, novas dúvidas e incertezas sobre o destino dos sobreviventes do voo 815 da Oceanic Airlines que passaram a habitar a ilha.

Representação documental nos *mockumentaries* de *Lost*

Em *Os seis do Oceanic - uma conspiração de mentiras*, a narrativa foi estruturada para gerar dúvidas sobre os fatos relacionados à queda do avião da Oceanic Airlines e, especificamente, sobre as condições da sobrevivência dos seis passageiros apresentados. O documentário inicia com uma série de questões, colocadas sobre o fato de os seis passageiros – aos quais o título do filme faz menção – terem sobrevivido, tudo apresentado por uma voz *over*. Tais questões buscam colocar em xeque as possibilidades de sobrevivência em um acidente aéreo como o que teria ocorrido.

Para ilustrar esse início, alguns grafismos do local da queda e do local da ilha são usados, também imagens *in loco* da chegada dos sobreviventes, outras da coletiva de imprensa dada por eles. Estas últimas imagens, as que teriam sido feitas *in loco*, apresentam movimentos de câmera bem soltos e retículas fortes, sugerindo a precariedade dos momentos de captação, tal qual em um registro para um documentário em que os fatos vão acontecendo e sendo gravados sem condições de prévios ajustes técnicos. Claramente, este padrão de captação das imagens agrega um efeito de verdade a essas imagens.

Se o documentário se posiciona como uma testemunha ocular (quanto a ser objetiva, temos mais dúvidas), é enquanto testemunha que dá conta dos

acontecimentos dada a ênfase que coloca numa rodagem in loco. (Penafria, 2011: 356-357)

Após o título do filme, a voz *over* continua, mas as imagens passam a ser mais estáveis, menos vibrantes e oscilantes, como se fossem imagens de arquivo de voos de Boeings 777 – modelo do avião do acidente e que passa a ser a referência das especulações técnicas sobre a queda –, ou então imagens de documentos, como uma suposta revista especializada que afirmou ser zero, até então, o número de vítimas que sobreviveram a quedas semelhantes. Em seguida, aparece uma animação que mostra como teria sido a queda no mar e um professor e pesquisador de acidentes aéreos que conjectura a impossibilidade de sobreviventes da queda em função de parâmetros técnicos, típicos do conhecimento de um especialista em uma determinada área.

A partir deste ponto, estão estabelecidas as vozes de autoridade que serão utilizadas em todo o filme, a voz *over* – que é a autoridade maior –; recortes midiáticos que relatam fatos similares, como da revista especializada ou de uma entrevista radiofônica; e entrevistados, variando entre especialistas, como o especialista em acidentes aéreos, e outras pessoas que teriam tido acesso a informações especiais, como uma operadora de voo ou um funcionário da Oceanic Airlines. Todas essas vozes vão questionar os fatos relacionados à queda do avião, sugerindo que não seria possível que pessoas tivessem sobrevivido em um acidente das proporções e condições sofridas pelo voo 815.

Apenas nos últimos minutos de *Os seis do Oceanic - uma conspiração de mentiras* a voz *over* do narrador deixa de colocar dúvidas sobre os fatos e passa a usar afirmativas, dizendo que existem coisas estranhas na história, que os fatos verdadeiros são diferentes dos relatados pelos sobreviventes e que mesmo suas vidas pós-resgate tornaram-se muito problemáticas. Nessa parte, é enfático o uso de uma música para demonstrar o ponto de vista do discurso, além de efeitos sonoros, que já estavam presentes durante todo o filme, mas em menor intensidade.

Claramente, o filme procura desmontar as proposições presentes nos episódios da série *Lost*, o que poderia parecer estranho, mas serve perfeitamente, nessa narrativa multimidiática, como uma forma de criar apelo para a série, chamar atenção para esta. E, naturalmente, a própria série era repleta de situações duvidosas que faziam parte dos seus atrativos, parte do grande mistério do que exatamente estaria acontecendo naquela ilha.

Do ponto de vista narrativo, os argumentos desse primeiro filme caminham numa proposição lógica que se baseia em comparações com acontecimentos anteriores semelhantes ao que está sendo exposto. Desta forma, o *mockumentary* acaba por referenciar, primeiramente, os próprios documentários de televisão de linguagem tradicional e, em segundo plano, os documentários cinematográficos da tradição expositiva.

Em suas características básicas, *A Iniciativa Dharma* usa o mesmo tipo de construção para argumentação presente em *Os seis do Oceanic - uma conspiração de mentiras*, portanto, remetendo principalmente ao documentarismo clássico, mas com características estéticas particulares. Para que fosse convincente a sugestão de que teria sido produzido no início da década de 1980, *A Iniciativa Dharma* foi produzido para parecer com um documentário televisivo desta época. Os produtores buscaram semelhanças com programas oitentistas da rede ABC, emissora em que o documentário teria sido exibido e que é a mesma emissora de *Lost*.

Para obter tal semelhança, foram emulados aspectos como a imagem em vídeo de baixa resolução, *dropouts*, falhas de estática nos registros – típicas de fitas de vídeo da época –, interferências gráficas antiquadas, coloração desbotada e de baixa saturação, e até uma logomarca antiga da ABC. As características específicas do texto da voz *over* também remetem ao passado, o texto é mais sisudo, organizado e ordenado de maneira mais formal, com poucas interjeições, e com a pronúncia de um locutor masculino que remete a documentários até mais antigos, como os das escolas clássicas das décadas de 1940 e 1950.

A tradição da voz de Deus fomentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo, embora alguns dos filmes mais impressionantes tenham escolhido vozes menos educadas, precisamente em nome da credibilidade que obtinham evitando tanto treino. (Nichols, 2005: 142)

Há também, em *A Iniciativa Dharma*, uma série de procedimentos que deixam o discurso mais opaco (Xavier, 2005), como cortes secos expostos em entrevistas, câmera na mão, as marcas do envelhecimento do produto e, principalmente, características narrativas que chamam a atenção para a constituição do discurso, notando em especial, a fragilidade da argumentação e rapidez com que chegam a conclusões mirabolantes. Desta forma, é um *mockumentary* que se afasta parcialmente da tradição expositiva da televisão atual – preocupada em organizar discursos documentais transparentes –, mas remonta a documentários expositivos

cinematográficos do período clássico, que, muitas vezes, abriam mão do aspecto transparente do discurso em favor da defesa enfática de seus argumentos, como é o caso de alguns filmes da Escola Inglesa.

Próximo do final de *A Iniciativa Dharma* há uma atualização, referindo-se ao que teria acontecido desde a exibição original do programa. Curiosamente, as mesmas características estéticas da época são mantidas, deixando aparente que todo o aspecto de envelhecimento demonstrado no programa é passível de ser uma emulação. Já no fim do filme, junto ao encerramento, foi colocado um texto escrito dizendo tratar-se de uma obra de ficção e que qualquer semelhança com fatos reais é coincidência, deixando claro que se trata de um *mockumentary*.

Documentários ou mockumentaries?

A partir de procedimentos como a voz *over* e as imagens descritivas, típicas do documentário clássico, ou as entrevistas, típicas do documentário participativo – mas também incorporadas ao classicismo –, foi possível para os realizadores, da ABC, estabelecer parâmetros narrativos e de linguagem particularmente conhecidos da média de sua audiência.

Podemos observar as considerações feitas pelos professores Arlindo Ribeiro Machado Neto e Marta Lucía Vélez ao analisarem outro *mockumentary*, chamado *Opération Lune*, que são elucidativas para a compreensão das motivações formais dos *mockumentaries* aqui analisados:

(o filme) tira proveito também do formato clássico do documentário televisivo, cujos modelos formativos ele não apenas respeita e reproduz, como quase que os hipertrofia, através da obediência cega aos seus esquemas e cânones. Claro que isso também faz parte da tentativa de elevar o coeficiente de credibilidade do programa. Um documentário mais experimental, inovador, cínico ou paródico poderia não convencer inteiramente o espectador comum quanto à confiabilidade das informações com que ele trabalha. (Machado; Vélez, 2005: 25)

São os mesmos motivos que levam os realizadores dos *mockumentaries* relacionados à série *Lost* a optar pelo formato clássico: a busca de credibilidade e da confiança do público. A opção pelo modo de representação expositivo – matriz do classicismo documental – como majoritário, demonstra que tanto *Os seis do Oceanic - uma conspiração de mentiras* quanto *A Iniciativa Dharma* foram feitos para terem uma relação de proximidade com o público no que diz respeito aos seus procedimentos estilísticos, já que o modo expositivo é amplamente conhecido

em suas características e opta por um discurso de caráter de predominância transparente, fazendo com que a relação com o público seja mais direta.

Segundo Bill Nichols,

O documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Nesse caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento. (Nichols, 2005: 144)

E é neste ponto que encontramos uma questão especial para os dois documentários ou *mockumentaries* aqui analisados. Eles são *mockumentaries*, mas se entendermos a relação que existe entre os modos de representação do documentário e as posturas éticas necessárias e inerentes ao próprio fato de pensarmos em documentários, poderemos entender pelo menos um deles, *Os seis do Oceanic - uma conspiração de mentiras*, como um documentário expositivo eticamente relacionado ao mundo diegético de *Lost*. Isto porque este pode ser visto como um documentário que pretende informar sobre e para o mundo histórico em que a série *Lost* se passa, inserido, portanto, em seu mundo diegético, tanto na realização como para quem se destina. Ou seja, seria um documentário feito no mundo de *Lost* para pessoas deste mundo. Assim, assumiria um compromisso ético com este mundo e não com o nosso. Isso pode ser pensado como uma espécie de metanarrativa, algo que não é comum no documentarismo cinematográfico e que o processo transmidiático de *Lost* permitiu. Evidentemente, esta metanarrativa pode ser simplesmente encarada como ficção, pois está inserida em um mundo diegético de uma ficção. Mas é a inventividade deste processo metanarrativo, e não o resultado do filme em si, que deve trazer atenção para ele.

Já *A Iniciativa Dharma* é mais tipicamente um *mockumentary*, pois usa dos procedimentos estilísticos do cinema documentário para construir uma narrativa que, ao cabo, será percebida, em maior ou menor grau, como falsa. Ou seja, sem um compromisso ético com o mundo histórico a que se refere. Porém, poderíamos imaginar que os espectadores de *Lost* poderiam não perceber que *A Iniciativa Dharma* é um *mockumentary*, apesar da inscrição ao final do filme. Ainda assim, apenas se estivermos falando dos espectadores exclusivamente televisivos de *Lost*, porque bastaria uma simples lida na *Lostpedia* ou em alguns dos muitos blogs e sites que tratam da série para que o espectador percebesse que *A Iniciativa Dharma* não tinha compromisso nem com o mundo diegético de *Lost*, nem com o nosso mundo histórico.

São essas relações que remetem a procedimentos documentais, mescladas com um tipo de narrativa ainda nova, as transmidiáticas audiovisuais, que devem ser vistas com atenção, pois possibilitam caminhos diferenciados dos que conhecemos e estudamos há mais tempo. A simples busca de um conceito do tipo de asserção feita pelos *mockumentaries* relacionados à *Lost* – e se são mesmo *mockumentaries* – nos mostra que a teia de relações em várias mídias, que envolve a série, torna essa tarefa mais complexa do que o olhar para um produto exclusivamente cinematográfico ou televisivo. Uma série de relações e correlações, que ultrapassam a análise discursiva, passam a ser possíveis, tornam-se mais evidentes os papéis dos realizadores e dos espectadores, o que faz necessário o incremento de novos procedimentos e novas ferramentas analíticas em nossas pesquisas.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus.

JENKINS, Henry (2008). *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph.

MACHADO NETO, Arlindo Ribeiro; VÉLEZ, Marta Lucía (2005). *Documentiras y friccões. O lado escuro da lua*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 10, p. 11-30, dez.

NICHOLS, Bill (2005). *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Papirus.

OCEANIC 6 - Uma Conspiração de Mentiras. Disponível em: <http://pt.lostpedia.wikia.com/wiki/Os_Seis_da_Oceanic_-_Uma_Conspira%C3%A7%C3%A3o_de_Mentiras>. Acesso em: 15 mar. 2012.

PENAFRIA, Manuela (2011). Teoria realista e documentário. In: PENAFRIA, Manuela (org.) *Tradição e Reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã, Portugal: Livros Labcom.

RAMOS, Fernão Pessoa (1998). Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada. *Revista Imagens*, n. 8, Maio/Agosto, pp.98-105.

____ (2005). *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema (Volume II)*. São Paulo: Editora Senac.

____ (2008). *Mas Afinal... O que é mesmo um documentário?* São Paulo: SENAC.

SANTAELLA, Lucia (2006). *Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade*. In: ARAUJO, Denize Correa (org.) *Imagem (ir)realidade: comunicação e cibernídia*. Porto Alegre: Sulina.

TOLEDO, Glauco Madeira de (2011). *L for Lost*. In: BORGES, Gabriela; PUCCI Jr., Renato; SELIGMAN, Flávia (eds.). *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário*. Volume I. Faro e São Paulo: Edições CIAC.

XAVIER, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra.

Guerra e paz, o uso da encenação nas séries de documentários da RBS TV

Cássio dos Santos Tomaim

Em uma observação preliminar, nota-se que é recorrente nas séries de documentários do Núcleo de Especiais da RBS TV, emissora no Rio Grande do Sul afiliada à Rede Globo de Televisão, um apelo às reconstituições ou encenações da história, quase sempre baseadas em depoimentos de personagens sociais, entrevistados ou testemunhas. Esta estratégia narrativa nos remete a um entrelaçamento entre a ficção e a não ficção, em que documentário e dramaturgia se mesclam para gerar um produto híbrido que seja capaz de atender às características da linguagem televisiva.

Nesse sentido, nos interessa investigar o uso dessas encenações questionando suas contribuições e limitações estéticas e éticas para a representação do passado nos documentários para a televisão. Como *corpus* foi selecionado o seriado *Guerra e Paz*, exibido entre julho e agosto de 2010, composto por cinco episódios que procuraram relacionar o Rio Grande do Sul ao contexto da Segunda Guerra Mundial. São eles: *Falsário de Hitler* (17 jul.); *Ensaio de Guerra* (24 jul.); *Aos olhos de Santa Bárbara* (31 jul.), *Soldado Kleine* (07 ago.) e *Prisioneiros* (14 ago.). Parte-se da hipótese de que os seriados documentais produzidos pela emissora, na medida em que recorrem aos recursos da ficção, realimentam um sistema de crença no enunciado sobre o passado, ao mesmo tempo em que procuram um maior diálogo com o telespectador, acostumado com o ritmo e o estilo narrativo da dramaturgia televisiva.

Reconhecendo que essas produções do Núcleo têm aquecido o mercado audiovisual no Rio Grande do Sul, diante de um maior diálogo entre a televisão e o cinema, procuro uma melhor compreensão do lugar que o documentário ocupa nesse cenário televisivo regional.

O documentário na RBS TV

Em 12 anos, desde a sua criação, o Núcleo de Especiais da RBS TV produziu mais de 270 documentários que foram exibidos aos sábados, às 12h20, horário dentre outros em que as afiliadas regionais da Rede Globo de Televisão dispõem dentro da grade de programação da emissora-mãe. Ainda não é possível mensurar o impacto

dessas produções televisivas para uma cultura do documentário no Rio Grande do Sul, mas este modelo de produção pautado na parceria cinema-televisão tem sido alvo de alguns recentes estudos que demonstram o quanto as produções do Núcleo foram responsáveis, na última década, por um importante incremento no mercado audiovisual gaúcho. Inclusive projetos como *Histórias curtas*¹ e *Curtas gaúchos*² são hoje referências no país como forma de relacionamento com os produtores independentes locais.

A experiência é única na televisão aberta do Brasil. Desde o início, dois formatos foram seguidos: ou a produção é toda feita pelo Núcleo, dentro da emissora, em que um diretor é convidado e fica responsável por montar a equipe, trazendo para a televisão roteiristas, atores, assistentes, produtores, etc, ou então uma produtora apresenta um projeto, ou é convidada pelo Núcleo, sendo a produção financiada pela RBS TV. Em ambos os formatos, a gestão dos produtos fica a cargo do Núcleo de Especiais a fim de garantir a qualidade técnica e artística dos conteúdos exibidos (Perin, 2009: 22).

A primeira série produzida pelo Núcleo foi *20 gaúchos que marcaram o século XX*, lançada em 31 de julho de 1999. A partir de uma escolha popular, foram selecionadas 20 personalidades gaúchas e para cada uma delas foi produzido um documentário de 21 minutos. Na ocasião, todos os documentários tiveram roteiristas e diretores diferentes com o objetivo de originar tratamentos estéticos diversos para cada personalidade. O mesmo modelo de produção se repetiu, em 2001, com o lançamento de *Mundo grande do sul*, uma série de 14 documentários sobre as etnias que constituíram o Rio Grande do Sul. Mais uma vez se optou pela diversificação das equipes nas produções das séries, prática que acabou vigorando como regra para o Núcleo.

O formato seriado é outro detalhe que vem caracterizando os produtos audiovisuais do Núcleo e que, por sua vez, aparenta ser o mais adequado para a mídia televisiva, uma vez que “Para dar conta de sua própria voracidade, a

1 | *Histórias Curtas* é um concurso patrocinado pelo Grupo RBS que premia anualmente oito projetos audiovisuais gaúchos, entre ficções, animações e documentários. Em 2011, realizou-se a sua 11ª edição.

2 | Criado em 1999, o programa *Curtas Gaúchos* consagrou-se como um dos raros espaços na televisão aberta brasileira para a difusão de produções independentes audiovisuais de ficção e não ficção no formato curta-metragem. Desde a sua estreia, tem fomentado a atividade audiovisual no Rio Grande do Sul, abrindo frentes de trabalhos para artistas, técnicos e realizadores locais.

televisão recorrerá à produção em série”, formato que sintetiza as características da linguagem televisual: a descontinuidade, a interrupção e a fragmentação (Balogh, 2002: 27).

Mas, o principal atrativo nesta parceria entre a televisão local e os produtores independentes a ser levado em consideração, é a garantia de distribuição e exibição pela emissora das produções do Núcleo. O que representa um grande diferencial em relação à maioria dos filmes brasileiros que permanecem desconhecidos pelo grande público do cinema nacional. Só a título de comparação, entre os anos de 1995 a 2010 foram produzidos mais de 90 documentários independentes no Rio Grande do Sul, predominando os formatos, média (51%) e curta metragem (32%). No mesmo período, somente 14 filmes documentários em longa metragem foram realizados no Estado. Entretanto, raros foram os documentários gaúchos que se aventuraram nas salas comerciais de exibição, e desses um ou outro obteve um resultado regular de público. Logo, toda uma produção não ficcional foi varrida para os espaços dedicados ao cinema alternativo ou de arte, ou seja, sendo restrita a sua exibição em festivais, cineclubes, associações e fundações culturais. É o que revela um recente estudo intitulado “O documentário gaúcho contemporâneo: identidade e memória (1995-2010)”, desenvolvido com auxílio financeiro do CNPq³.

Em contrapartida, as produções do Núcleo de Especiais da RBS TV, sejam as teledramaturgias ou os documentários, contam com o massivo público da televisão. Segundo Alice Urbim (2007: 48), em 2006 os programas exibidos aos sábados à tarde tiveram uma média de 20 pontos de audiência, que traduzido em números representa algo em torno de 920 mil telespectadores em todo o Estado.

Ainda sobre o aspecto econômico, é preciso que se diga que as produções do Núcleo não se apoiam em subsídio oficial, seja por meio das leis de incentivo ou apoio orçamentário. A viabilidade financeira dos projetos vem do próprio mercado publicitário do qual a televisão se sustenta, ou seja, estão presos a um sistema que exige resultados rápidos. O que significa outro diferencial da parceria cinema-

3 | Integram o projeto de pesquisa, sob a minha coordenação, alunos de Mestrado: Neli Fabiane Mombelli e Alison Machado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFSM), Priscila Ferreira (Programa de Pós-Graduação em História); alunos de Iniciação Científica: Camila Dias Araujo (FIPE/UFSM, 2009), Isabella Mayer de Moura (FIPE/UFSM, 2010), Marília Dalenogare do Carmo (FIPE/UFSM, 2011), Dieson Marconi Pereira (Pibic/CNPq, 2011), e alunos voluntários Josafá Lucas Rohde e Marciane Hences do Curso de Jornalismo da UFSM, campus de Frederico Westphalen/RS.

televisão para o mercado audiovisual regional, já que a produção de documentários para o cinema no Estado do RS tem apresentado uma grande dependência do subsídio oficial nos últimos 15 anos, conforme dados da pesquisa acima mencionada. Destas produções, 35% se beneficiaram das legislações vigentes para o setor cinematográfico, seja federal, municipal ou estadual. Há casos de produções que contaram com mais de um incentivo público para a concretização dos filmes documentários.

Nestes termos, é preciso reconhecer o pioneirismo do Núcleo de Especiais que em uma década se tornou um importante espaço na TV aberta brasileira responsável por uma produção regular do documentário regional e, conseqüentemente, da sua difusão. Questões que merecem uma investigação mais aprofundada e detalhada, mas que não são os objetivos do estudo preliminar aqui apresentado. Interesse-me no que é singular nesta produção não-ficcional televisiva, o uso da encenação como artifício para estabelecer um discurso sobre o passado.

Docudrama ou Dramadoc?

No que diz respeito à linguagem, nos chama a atenção que as séries de documentários produzidas pelo Núcleo têm explorado as fronteiras da ficção e da não ficção no tocante à representação do real, incorporando ao enunciado documentarizante elementos do gênero teledramaturgia, como a encenação. Isto se torna mais evidente em séries de conteúdos históricos, como o caso de *Guerra e Paz*, em que os realizadores recorrem às encenações como forma de reconstituir o passado, materializando uma “imagem-memória” a partir dos testemunhos ou relatos dos personagens sociais convidados a protagonizarem os documentários. Esta preferência pode ser explicada, dentre algumas hipóteses, pelo sucesso da fórmula ocorrido na série *Histórias extraordinárias*, em que fatos e lendas do imaginário gaúcho são reconstituídos a partir de relatos de populares que conservam estas histórias por décadas. Em um mesmo produto midiático, a tradição da cultura popular e a força da narrativa oral são reunidas como estratégias para agradar a audiência televisiva.

Esta experimentação nas fronteiras da linguagem nos remete a um gênero híbrido entre o documentário e a teledramaturgia: o docudrama, que na televisão tem origem nos seriados policiais. No caso brasileiro, *Linha Direta* foi um exemplo do sucesso da fórmula em nossa televisão, reconstituindo casos de crimes reais que, curiosamente, resultaram na prisão de criminosos foragidos denunciados pela população que assistia aos programas.

Entretanto, parece não haver um consenso quanto ao termo docudrama. Para autores como Manuela Penafria e Fernão Ramos, o docudrama não é documentário, mas, sim, uma ficção baseada em uma história “real”. O docudrama não é um documentário porque não se enuncia como tal. Nas palavras de Ramos, “O docudrama é fruído pelo espectador no modo ficcional de entreter-se, a partir de uma trama, dentro do universo do *faz de conta*, embora aqui a realidade histórica module o *faz de conta*” (Ramos, 2008: 51).

Já para autores como Steven Lipkin, Derek Paget e Jane Roscoe (*apud* Abreu, 2009: 27-32), é preciso fazer uma diferenciação entre os conceitos docudrama e dramadoc, que historicamente foram empregados como sinônimos. Segundo eles, quando os cineastas recorrem às locações, ao invés dos estúdios, incluindo pessoas da própria comunidade e utilizando de “câmeras soltas” a fim de registrar imagens tremidas ou mais bruscas, com o intuito de revestir a história de maior realismo, estamos diante de um docudrama. Aqui, o radical “drama” nos remete ao melodrama enquanto o prefixo “docu” nos indica que estamos diante de um filme de ficção que pretende se assemelhar a (ou criar a ilusão de) um documentário. Por outro lado, para os autores a palavra “drama” no termo dramadoc deve nos remeter a filmes documentários com características ficcionais, em que as reconstituições de eventos históricos ou cotidianos são uma marca do gênero.

Desta forma, é comum o termo docudrama ser empregado para classificar produções que conhecemos como “filmes históricos”. Por exemplo, *Lista de Schindler* (1993), *O pianista* (2002) etc. Todas estas produções estão baseadas em uma intensa pesquisa, além de incluírem testemunhos de “protagonistas reais” de suas histórias. Entretanto, não deixam de ser uma enunciação dentro da lógica da narrativa ficcional, neste caso mais específico o do melodrama, valorizando um forte apelo emocional e o foco no núcleo familiar.

A partir desta definição, é possível até encontrar autores que incluem outros tipos de filmes no pacote do docudrama, como é o caso de Aida Penna Campos Abreu que, em sua tese defendida, em 2009, no Department of Romance Languages and Literatures (Portuguese), da University of North Carolina, classificou os filmes *Carandiru* (2003), *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007) como típicos docudramas brasileiros. Para a autora, estas produções ficcionais oferecem uma representação verossímil da atual realidade urbana brasileira que vem ao encontro do que se propõe o docudrama, ser uma narrativa apoiada em evidências históricas. Em relação ao Brasil, nada mais evidente para a autora do que a questão da violência, logo, nos filmes citados “[...] podemos ter acesso aos bastidores do

crime através de relatos de pessoas que conviveram na marginalidade” (Abreu, 2009: 77).

Só a título de demonstrar como é confuso e rico ao mesmo tempo este debate, recorro a um recente trabalho de Valerio Fuenzalida que procurou analisar o docudrama televisivo enquanto um “híbrido que ficcionaliza situações dramáticas reais”. Segundo o autor, este gênero se caracteriza por ser um programa seriado, com episódios unitários ou autônomos; pelo uso de entrevistas ou pela presença do testemunho; devido ao uso de atores não profissionais e desconhecidos para tentar produzir um efeito de realidade no público; e pela presença de um apresentador. Em síntese:

A denominação mais habitual de docudrama televisivo sugere uma hibridização entre um gênero informacional (que documenta um núcleo ocorrido apoiado em fatos sobre temáticas com desventuras cotidianas) e uma representação ficcional feita por atores (Fuenzalida, 2008: 160-161).

Deste modo, a série *Guerra e Paz* da RBS TV se encaixa em todas as características de um docudrama televisivo: é um programa seriado com episódios autônomos; conta com testemunhas e outros entrevistados; há uma presença marcante em alguns episódios do uso de encenações com atores não profissionais ou desconhecidos do grande público; utiliza um mesmo apresentador para todos os episódios.⁴ Então, estamos diante de um documentário ou um docudrama?

Se a resposta não está no formato, quem sabe no conteúdo da série. Para Fuenzalida (2008: 162), o docudrama sugere uma narrativa de casos dramáticos de origem real que não é enunciada como um documentário, mas, sim, de modo ficcionalizado e mais livre. A enunciação de um docudrama não se restringe exatamente ao caso referencial, não se satisfaz com a história em si. Nestes termos, apesar dos episódios de *Guerra e Paz* retratarem histórias com forte apelo dramático – como em *Aos olhos de Santa Bárbara* sobre as mulheres gaúchas que morreram, em julho de 1943, durante uma explosão em uma linha de montagem de bombas e granadas em uma tradicional indústria metalúrgica de Caxias do Sul; ou a perseguição aos alemães e seus descendentes no sul do Brasil, proibidos de falar o alemão durante a guerra, como retratado em *Prisioneiros* –, é preciso acentuar que estamos diante de narrativas que se apresentam como

4 | Os episódios da série exibidos na TV tiveram a presença do apresentador. No entanto, a versão em DVD, distribuída pela RBS Publicação, só mantém a vinheta do programa entre as exibições dos documentários, que podem ser assistidos separadamente ou em conjunto.

documentários. A própria emissora anuncia o produto como uma série de cinco documentários.

Portanto, a diferenciação entre documentário e docudrama deve ser buscada no campo da recepção. O docudrama é ficção e, como tal, é interpretado pelos telespectadores dentro de um universo ficcional. “O espectador, quando assiste a um docudrama, não busca asserções sobre a realidade histórica representada, no modo que é próprio ao documentário” (Ramos, 2008: 53).

Mas, longe de propor qualquer conclusão a respeito deste debate, tão pouco procurar uma definição para um conceito polêmico e pouco explorado como o docudrama, busco compreender este lugar de fronteira em que as produções de documentários do Núcleo de Especiais da RBS TV se encontram ao fazer uso de encenações ou reconstituições, tendo na dramatização do real uma importante estratégia narrativa. O que nos remete a uma tradição da televisão britânica, em especial a BBC, que desde os anos de 1950 tem produzido *dramatized documentaries* (documentários dramatizados), focando inicialmente temáticas como drogas, violência, prostituição, etc, e mais tarde, entre os anos de 1960 e 1970, dedicando-se a retratar problemas políticos e sociais da época (Corner, 1999).

Enunciar o passado: limites e contribuições da encenação

Não pretendo desenvolver uma análise individualizada de cada episódio da série *Guerra e Paz*, mas do programa como um conjunto a fim de compreender as implicações estéticas e éticas do uso da encenação, conjugada com outros elementos narrativos do enunciado assertivo sobre o mundo (imagens e filmes/ vídeos de arquivo, entrevistas, voz-off, texto, trilhas), para a representação do passado nos documentários para a TV. Apesar de serem episódios autônomos, assinados por cinco roteiristas e cinco diretores diferentes, o que implicaria em considerar os aspectos estilísticos de cada documentário, nos interessa pensá-los no contexto em si do programa, ou seja, como uma série televisiva. Portanto, é preciso admitir que estamos diante de uma narrativa determinada por uma “nova estética da interrupção e do fragmento do ponto de vista temporal e dentro da estética da repetição do ponto de vista discursivo” (Balogh, 2002: 27).

Segundo Ramos (2010), o documentário surge usando largamente estúdios e encenações. A encenação está presente na maioria dos filmes que compõem a tradição documentária, mas o que preocupa o autor são as modificações de

atitudes que a presença de uma câmera provoca. Para ele, é possível distingui-la em três tipos:

- 1º tipo de encenação: *encenação-construída* – ação inteiramente construída para a câmera. Não se preocupa com a dimensão estética do transcorrer do mundo na sua intensidade e indeterminação;

- 2º tipo de encenação: *encenação-locação* – prevê uma locação e explora efeitos próprios à circunstância da tomada, onde o sujeito filmado vive a vida. Explora-se a tensão entre a encenação e o mundo vivido. *Nanook of the north* (1922) é um exemplo de documentário que fez uso deste tipo de encenação;

- 3º tipo de encenação: *encenação-direta* (ou *encena-ação*) – os comportamentos cotidianos surgem modulados pela intrusão do sujeito que sustenta a câmera. “A *encenação-direta* é a franja da encenação considerada ética pelo novo documentário que surge nos anos 60” (Ramos, 2010: 80), neste caso as produções do cinema-verdade. Para o autor, há uma atitude exibicionista do personagem social para a câmera nos documentários que se baseiam neste tipo de encenação. Entretanto, a encenação-direta não pertence ao universo da encenação, em outras palavras, não é encenação. Por isto, Ramos prefere denominá-la de *encena-ação* que compreende “o comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes detonadas pela presença da câmera” (2010: 82).

Segundo o autor, é neste terceiro tipo de encenação que reside algo de singular na forma narrativa do documentário dentro do universo cinematográfico, diferenciando-o do filme de ficção. Trata-se da intensidade da “imagem-câmera” ou da tomada que se constitui somente a partir da exigência da presença de um sujeito que sustenta a câmera, ou seja, pressupõe uma dimensão subjetiva à inscrição do real que nos revela “que a construção da ação na cena documentária envolve modos de presença em que atores profissionais [...] tem dificuldade para levantar voo e respirar” (Ramos, 2010: 84).

Nesta perspectiva, encontramos-nos diante de uma limitação para os documentários que fazem uso de reconstituições, do tipo “encenação-construída”. Como envolvem vários procedimentos técnicos que possibilitam um maior controle da tomada nestes tipos de encenações, atores profissionais ou não profissionais não são capazes de *reapresentar* em intensidade às expressões e atitudes do sujeito evocadas pela presença de uma câmera. Em termos de *mise-en-scène*, a intensidade do mundo vivido não pode ser prescrita em cena.

Constatação que soa perigosa para a série *Guerra e Paz* se levarmos em consideração que na maioria dos episódios as “encenações-construídas” exercem uma forte dependência narrativa. Em termos quantitativos, é possível dizer, por meio de uma rápida decupagem, que a “encenação-construída” predomina em 19,67% da duração conjunta dos cinco episódios de aproximadamente 15 minutos cada. Há casos em que a encenação surge como breves *inserts*, indicando um baixo apelo dramático para a narrativa, como em Ensaio de Guerra. No entanto, em outros episódios a proporção sugere uma subordinação da narrativa à reconstituição, como no caso de Soldado Kleine (21,65%), Prisioneiros (37,37%) e O Falsário de Hitler (34,18%), já que o restante do enunciado é composto pelos demais elementos não ficcionais: uso de material de arquivo (fotografias, filmes), ilustrações (fixas ou animadas) e os próprios depoimentos dos personagens sociais. Aos olhos de Santa Bárbara, é o único episódio que não recorre a “encenações-construídas”.

Mas, para além de constatações temporais, é preciso averiguar em termos de narrativa as consequências deste predomínio das “encenações-construídas” nos documentários da série para a representação do passado. O que nos leva a dois questionamentos: 1) em que medida há uma intenção ficcional nestas produções, apesar do programa ser indexado como documentário pela emissora?; e 2) quais as implicações deste imperativo das dramatizações para o enunciado documentário?

A estrutura padrão dos documentários da série é a do modo expositivo, marcado pela justaposição de um depoimento a outro, ora entrecortados por uma imagem (seja fotografia, filme de arquivo, tomadas adversas etc) e a própria encenação, em que a palavra do personagem social é assumida como verdade, pois auxilia no argumento do realizador, que pode vir a ser enunciado por meio de um narrador em *voz-off*, assumindo-se como uma autoridade acerca do mundo. Entretanto, somente Ensaio de guerra, dirigido por Claudinho Pereira, adota este recurso da *voz-off* no início da narrativa exclusivamente para introduzir o tema do seu documentário. Os demais documentários da série optam por um enunciado que apague qualquer traço de existência de uma narrativa, em que é percebida somente como princípio de organização. Nestes casos, o enunciado é guiado exclusivamente pelos depoimentos dos entrevistados, quase sempre vozes institucionais (historiadores, sociólogos, etc), e das testemunhas ou pessoas que tiveram envolvimento direto ou indireto com a história a ser contada, sendo que as encenações geralmente são construídas a partir do conteúdo destes enunciadoreis reais.

Portanto, nestes documentários da série analisada estamos diante de uma narrativa sem conflitos ou contradições, em que trilhas, fotografias, filmes de arquivo, ilustrações e animações, e as próprias encenações funcionam como evidências irrefutáveis da verdade dos depoimentos e dos testemunhos que os documentaristas assumem como trunfos para a sua argumentação.

São raras as tomadas que sugerem um “olhar acidental” capaz de capturar a intensidade da vida. Em alguns episódios, as encenações funcionam como ilustrações dos depoimentos ou dos testemunhos, desperdiçando a força conotativa que o documentário procura evocar nas imagens. Para Penafria (1999: 23), no documentário a imagem não deve ser utilizada com fins meramente ilustrativos/descritivos ou para a confirmação do que é dito, como faz o telejornalismo. Pelo contrário, a exploração do seu lado conotativo é o que de mais importante o documentário imprime nas imagens que utiliza.

Há casos na série *Guerra e Paz* em que o recurso às encenações, associado a uma montagem ao ritmo do telejornalismo, rompe com o raciocínio desenvolvido pelos entrevistados ou testemunhas. Nota-se, então, que o documentário se curva à “estética da interrupção” da televisão, em que o ritmo se sobrepõe à imagem, priorizando um discurso descontínuo em que o fragmento prevalece em detrimento da unidade (Balogh, 2002). Em função da curta duração dos episódios, aproximadamente 15 minutos cada, os documentários da série não se propõem a aprofundar os seus temas, resumem-se a contar histórias, na sua maioria, com fundo moral e dramático. Portanto, mais um exemplo de como os documentários de *Guerra e Paz* estão subordinados a uma lógica dramática ou a um enunciado ficcional. O que nos leva a questionar quais as implicações éticas disto para a representação do passado em um produto não ficcional que pretende estabelecer asserções sobre o mundo, como é o caso do documentário.

Segundo Alexander von Plato, um dos principais perigos relacionados à inserção dos testemunhos em documentários ou docudramas é apresentá-los como se fossem a última palavra sobre o acontecimento, quando na verdade os entrevistados somente apresentam suposições. Nas palavras do autor, trata-se da “criação da aparência de que testemunhas contemporâneas e oculares são os verdadeiros peritos em história, e que os jornalistas de *cinema* e tv são seus melhores mediadores” (von Plato, 2011: 222). No caso dos documentários da série *Guerra e Paz*, nota-se que este é um procedimento comum, tanto que não podendo ter acesso aos protagonistas da história, porque os mesmos já faleceram, contentam-se com os depoimentos de fontes secundárias, como filhos, esposas,

amigos, estas alçadas à condição de testemunhas pelos documentários, como pode ser percebido em *O falsário de Hitler*, *Soldado Kleine* e *Prisioneiros*. Somente o episódio *Ensaio de guerra*, ao retratar a vida de quatro ex-combatentes da FEB (Força Expedicionária Brasileira) que se preparam para defender as costas do sul do Brasil dos ataques nazistas, contou com a participação dos protagonistas da história. Já em *Aos olhos de Santa Bárbara*, o diretor André Constantin se apoia nos relatos de um sobrevivente da explosão da indústria de munições que resultou na morte de seis jovens mulheres em Caxias do Sul. Na época, Remy Gazzola era uma criança que ajudava na linha de produção, tendo sobrevivido graças a uma das poucas paredes que ficou em pé sustentando um quadro de Santa Bárbara. Mas, não contente, o diretor procura uma maneira de incorporar ao documentário o depoimento de uma das mulheres que sobreviveu ao trágico evento. Entretanto, na ocasião da realização da série, Odila já havia falecido, logo, o único recurso que lhe restou foi fazer uso de um depoimento da personagem registrado em outro documentário, *Outras mulheres* (Juventino Dal Bó e Márcia Dall'ago, 1998).

Por outro lado, é preciso dizer também que é comum à narrativa, destes documentários do Núcleo de Especiais, recorrer a historiadores, sociólogos, artistas, entre outros, que atuam como vozes institucionais acrescentando um valor de autoridade ao enunciado assertivo sobre o mundo. Interessa saber que este é um recurso comum aos documentários do modo expositivo, em que os documentaristas ao consultarem os especialistas naquele assunto procuram assegurar uma maior credibilidade aos seus argumentos, assim como acontece no texto jornalístico. Quando na verdade estes depoimentos funcionam como simples citações e estão subordinados à lógica da narrativa, ou seja, devem contribuir como evidências dos argumentos do diretor, já que o documentário, antes de recorrer a nossa sensibilidade estética, é um exercício de retórica ou de persuasão, portanto pressupõe um ponto de vista sobre o mundo do qual ele precisa nos convencer de que é verdadeira (Nichols, 2005).

O fato é que para von Plato há uma exigência de que as afirmações presentes em testemunhos inseridos em filmes ou produtos televisivos sejam submetidos a um controle científico e a uma maior contextualização. Segundo ele, se isto ainda não é possível de ser alcançado em termos práticos, no mínimo devemos seguir exemplos de docudramas bem sucedidos que

Reunindo fotografias pessoais de depoentes, documentos e entrevistas de um lado, e encenações de outro, não apenas fica claro o que vem e o que não vem diretamente das testemunhas, como também se torna mais fácil distanciar-se das testemunhas e de suas considerações eventualmente 'tendenciosas' (von Plato, 2011: 219).

Todavia, não é o que fazem os diretores dos cinco documentários da série analisada. As encenações estão presas a reproduzir o que dizem os entrevistados e testemunhas, seus relatos são assumidos como verdades absolutas, não há distanciamento, pelo contrário, as “encenações-construídas” auxiliam a aproximar o telespectador das histórias narradas. Nestes documentários, as reconstituições não servem como contraponto aos depoimentos, pelo contrário, vêm reforçá-los.

Apesar de reconhecer o perigo em assumir os testemunhos como fonte principal, sendo incluídos de maneira incondicional, sem nenhuma relação de conflito ou contradição, discordo da necessidade de um controle científico destes usos. Prefiro acreditar que no campo das produções audiovisuais esta questão se resolva com o simples gesto de mudar o foco do tratamento. Ao invés dos documentários abordarem fatos e personagens, como acontece na série *Guerra e Paz*, seria interessante optarem por explorar as histórias ou vivências e seus efeitos, como o próprio autor sugere para os pesquisadores que lidam com os testemunhos. De acordo com von Plato (2011: 214), a origem, o meio social, o sexo, a formação, a orientação religiosa e política etc., interferem na forma como as vivências são percebidas, trabalhadas e narradas de maneiras muito distintas pelos sujeitos e, por sua vez, influenciam os seus testemunhos, por isto se torna um terreno mais fértil para os documentaristas. Mas, vale a ressalva: trata-se de uma escolha que só cabe ao diretor ou produtor fazer, e não a um comitê científico ou consultores especializados, tão pouco ao autor deste texto. Por mais que se reconheça o valor pedagógico do documentário, não podemos nos esquecer de seu valor artístico.

Por fim, é preciso analisar o uso conjugado dos depoimentos e das encenações nos documentários da série *Guerra e Paz*. Devemos considerar duas situações: 1) as tomadas de reconstituição histórica são construídas a partir do que é *dito* pelos entrevistados ou testemunhas, funcionando de forma mais denotativa do que conotativamente, figurando e reforçando as “verdades” dos enunciadores reais; 2) para a realização destas encenações, os diretores recorreram ao uso de atores profissionais, desconhecidos do grande público em sua maioria; contudo não passa de um artifício que visa produzir um efeito de verdade nos espectadores como se estivessem diante de um enunciado documentarizante, quando na verdade se trata de uma “encenação-construída” que se caracteriza por um distanciamento completo da circunstância do mundo vivido, seja espacial e temporalmente; a tomada é controlada, não estamos diante de uma imagem intensa ou de um registro *in loco* da intensidade da vida, mas de uma imagem que se pretende indicial.

Considerações finais

Esta dependência, que os documentários da série *Guerra e Paz* apresentam em relação às “encenações-construídas”, sugere uma ambiguidade narrativa, uma problemática no modo de enunciar. Apesar desta produção do Núcleo de Especiais ser indexada como uma série de documentários - portanto, pressupondo uma enunciação de modo documentarizante -, o que se percebe é que no conjunto do programa predomina a seguinte estratégia narrativa: apoia-se em enunciadores reais (as testemunhas ou os entrevistados) para oferecer uma leitura ficcional do passado, em que a dramatização dita o ritmo. A hibridação no formato procura uma maior identificação/reconhecimento do telespectador para com a experiência real/ficcional narrada nos documentários.

Isto nos leva a questionar quais as implicações deste imperativo das dramatizações para um produto que se apresenta como documentário. Em primeiro lugar, se considerarmos que pertencemos todos potencialmente ao público ficcionalizante, desejamos a ficção, como afirma Roger Odin. Por outro lado, segundo Odin (2005: 37),

“[...] nada obriga o público a seguir as indicações que lhe foram dadas pelo filme (mesmo que as tenha percebido). No que diz respeito à escolha do(s) modo(s) de produção de sentido, o filme não tem muito peso diante das imposições do contexto”.

Deste modo, por mais que as séries de *Guerra e Paz* tenham sido apresentadas no modo documentarizante, não há como afirmar se as mesmas foram percebidas assim pelos telespectadores da RBS TV, acostumados a acompanhar outras produções do Núcleo que são exibidas às 12h20, aos sábados, como as séries *Histórias extraordinárias* e outros docudramas que apresentam uma enunciação no modo ficcionalizante.

A estratégia me parece própria para uma emissora filiada que precisa cumprir certas exigências, seja quanto ao público, ao anunciante, para integrar o seu produto audiovisual na grade de programação da rede mãe, neste caso, a Rede Globo de Televisão. Entretanto, não podemos jamais perder de vista a premissa de que “Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também” (Nichols, 2005: 27).

Referências

- ABREU, Aida Pena Campos (2009). *Brazilian docudrama: City of God, Carandiru and Elite Squad*. Department of Romance Languages and Literatures (Portuguese), University of North Carolina, USA. Disponível em <<https://cdr.lib.unc.edu/search?sort=default&sortOrder=&rows=20&terms=anywhere%3Adocudrama>>. Acesso: 10 ago. 2011.
- BALOGH, Anna Maria (2002). *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Edusp.
- CORNER, John (1999). British TV dramadocumentary: origins and developments. In: ROSENTHAL, Alan (1999). *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. Southern/Illinois: University Press, p.35-46.
- FUENZALIDA, Valerio (2008). O docudrama televisivo. In *Revista Matrizes*, USP, ano 2, n.1, ago-dez., p.159-172.
- NICHOLS, Bill (2005). *Introdução do documentário*. Campinas: Papius.
- ODIN, Roger (2005). A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão (org.) (2005). *Teoria Contemporânea do Cinema Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: Editora Senac, p.69-104.
- PENAFRIA, Manuela (1999). *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- PERIN, Gilberto (2009). 10 anos regionais, de olho no mundo. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília de (orgs) (2009). *Núcleo de Especiais RBS TV: ficção e documentário regional*. Porto Alegre: Sulina, p.19-24.
- RAMOS, Fernão (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.
- _____. (2010). Encenação documentária. In: PAIVA, Samuel; CÂNEPA, Laura; SOUZA, Gustavo (orgs.) (2010). *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo/ São Paulo: Socine, p.76-84. Disponível em <http://www.socine.org.br/livro/XI_ESTUDOS_SOCINE_b.pdf>. Acesso: 24 mar. 2011.
- URBIM, Alice (2007). Documentário: um desafio para a tevê aberta. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília de (orgs) (2007). *Televisão: entre o mercado e a academia II*. Porto Alegre: Sulina, p.47-52.
- VON PLATO, Alexander (2011). Mídia e memória: apresentação e “uso” de testemunhos em som e imagem. In *Revista Brasileira de História*, v.31, n.61, jun. 2011, p.211-229.



Entre a serialidade e a transmidialidade

Crimes Contemporâneos – Crítica social e Neopolicial na América Latina

Luiza Lusvarghi

Apesar de algumas produções isoladas, ainda na década de 1990, é a partir da virada do século que vamos observar o surgimento de séries de TV do gênero policial e de ação na produção latino-americana com mais intensidade, com destaque para as produções do Brasil, Argentina, México, e Chile, sobretudo, em parceria com as *majors* Fox e HBO. A classificação crítica social, comum a produções que abordam conflitos sociais no continente, pouco a pouco vai sendo substituída por policial, ou neopolicial pela crítica especializada e pelas próprias emissoras.

A classificação de gênero dessa produção televisiva é tributária do cinema. Nas prateleiras das lojas, todas as cinematografias que não giram em torno das *majors* são classificadas como um gênero à parte em geral especificado por sua nacionalidade – cinema indiano, cinema uruguaio, cinema japonês. Nas prateleiras em que é feita uma distinção de gênero como comédia, horror, policial, aventura ou ação, a predominância é da produção hollywoodiana, mas os títulos coproduzidos ou distribuídos pelas *majors* também são incluídos. A referência maior dessas produções de ficção seriada das emissoras latino-americanas, com relação à narrativa, contudo, é a produção hollywoodiana¹. O seriado criminal americano televisivo é a grande referência do continente latino-americano. Os *cop shows*, como são também chamadas essas séries nos Estados Unidos, foram resultantes de formatos oriundos do rádio, mas, também, naturalmente, do cinema. É a perspectiva de uma versão para o cinema que vai fazer dos seriados americanos um formato diferenciado das *sitcoms*. O seriado *Dragnet* (NBC, 1951-2004), foi gravado em película, sem nenhuma concessão às *canned laughs*, características das *sitcoms*, que eram gravadas ao vivo, ainda hoje presentes no gênero (Mittell, 2004).

Filmes sobre investigações criminais, trazendo policiais ou detetives particulares como protagonistas, e temas como lei, ordem e justiça, não constituem novidade desde o começo do século XX. *A Career of Crime* (Arthur Marvin, 1900) e *The*

1 | Que inclui produtos desenvolvidos no México, mas também nos países de fala anglófona em que esses grupos mantêm unidades de produção, como Canadá, Nova Zelândia, Austrália.

adventures of Sherlock Holmes (J. Stuart Blackton, 1905) são alguns dos títulos que compõem a vasta filmografia do gênero. Em sua obra sobre o estudo de gêneros em Hollywood, Neale (2000) propõe a expressão crimes contemporâneos como uma categoria que compreende os subgêneros *Detective Films*, *Gangster Films* e *Suspense Thrillers*.

O filme *noir*, um conceito problemático, na medida em que aparece simultaneamente em diversas obras referido como estilo, tendência, gênero e subgênero (Krutnik, 2010: 15; Naremore, 2008: 27), pela dificuldade de se chegar a um termo comum, estaria incluído nos filmes de detetives, como um subgênero. Os *thrillers* de suspense, naturalmente, giram em torno da obra de Hitchcock. Os *gangster films* ou *gangster movies*, categoria na qual foi incluído *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002) em seu lançamento no Exterior (Shaw, 2005), surgem a partir de obras como *Scarface* (Howard Hawks, 1932) e *Kiss of Death* (Henry Hathaway, 1947)². Essa classificação se refere a obras com enredo, enfocando a trajetória de um protagonista urbano cuja ascensão ao poder seria uma personificação das contradições do sonho americano, tema do ensaio *The Gangster as a Tragic Hero* (Warshow apud Neale, 2000: 76). Desta forma, filmes como *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990), *Casino* (1995, idem), e *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), constituiriam tão somente uma atualização do gênero (Neale, 2000: 81).

A temática social sempre envolveu as tramas dos filmes policiais e, sobretudo, do *noir*. Ainda assim, existe a proposição de um gênero específico, *Social Problem Films*, ou seja, os filmes de temática social, que seriam uma invenção da crítica (Neale, 2002). Obras como *Juarez* (William Dieterle, 1939) e *Viva Zapata* (William Dieterle, 1952), de conteúdo histórico, estariam aqui incluídas, assim como filmes do início do século *Capital vs Labor* (Van Dyke Brooke, 1910), e *Votes for Women* (Hal Reid, 1912), abordando episódios históricos das reivindicações da classe trabalhadora nos EUA. Mas o arco vai de *Gabriel over to the White House* (Gregory La Cava), 1933 e *The Public Enemy* (William A. Wellmann, 1931), e chega naturalmente a *All The president's men* (Al. J. Pakula, 1976). Assim, temos uma categoria em que os conflitos sociais seriam mais importantes do que descobrir o culpado do crime. Dramas políticos e Guerra Fria estariam contemplados aqui. Nesta categoria estariam ainda os filmes de cinematografias periféricas (América Latina, Ásia e África) e movimentos dos anos 1960, como o Cinema Novo (Brasil), Nouvelle Vague (França), Neorealismo (Itália), New Cinema (Inglaterra)

2 | *Scarface* foi adaptado, em 1983, por Brian de Palma; *Kiss of Death*, em 1995, por Barbet Schroeder.

Novos formatos e gêneros

A rearticulação da produção cinematográfica na América Latina sob a globalização – Buena Onda, Retomada³ - e a produção de formatos que destoam da telenovela e do melodrama na televisão parecem aos poucos insuflar novos conceitos à discussão dos gêneros. Neopolicial seria um termo mais abrangente do que *neo-noir*, e surgiria como uma contraposição às referências hollywoodianas do gênero.

A expressão neopolicial corresponde ao surgimento de autores de uma novela policial *noir* ou negra, como preferem os críticos latino-americanos de fala hispânica, que já foi chamado de neopolicial latino-americano, reunindo na literatura um círculo de autores como Paco Ignacio Taibo, Patrícia Melo, Rubens Fonseca, Marçal Aquino, Ramón Díaz Eterovic (e seu detetive Heredia), Ricardo Piglia, todos com obras adaptadas para cinema e televisão. Taibo, autor espanhol radicado no México, é considerado por alguns estudos como o criador do termo neopolicial (Rodríguez, 2006). O principal personagem de Taibo, Hector Belascoarán Shayne, é um detetive mexicano neto de irlandeses, apaixonado por cigarros e Coca Cola, e o pano de fundo de suas novelas é o sistema corrupto mexicano e a política.

É nos anos 1980 que a ficção de detetives latino-americana deixa de ser uma paródia, muitas vezes influenciada pela leitura de obras do gênero de origem americana, inglesa e francesa, para se converter num gênero de voz própria. Mas, esta questão estaria limitada a obras que possuem como personagem principal o detetive. Entretanto, esse detetive, normalmente, se encontra dentro da corporação ou aliada a ela.

Critics like Braham, and writers such as Paco Ignacio Taibo II and Leonardo Padura Fuentes, promote the notion of the neopoliciaico. This concept refers to the self-conscious appropriation of structures and elements from the detective genre and to how these appropriations can lead to the creation of original detective stories rather than literary parodies. The neopoliciaico focuses on political and social criticism of the State and society, organized in part around the events of 1968 in Mexico, the Cuban struggles, particularly after 1989, and the dictatorships in Latin America during the 1970s and 1980s. In the neopoliciaico the traditional central role of the detective or the criminal event is combined with an exhaustive examination of the struggles of communities and secondary characters, usually

3 | Na verdade, o termo Buena Onda é mais aceito na mídia do que pelos críticos, uma vez que acabou por homogeneizar movimentos e cinematografias de distintas nacionalidades no continente. Da mesma forma, o termo Retomada no Brasil, após a década de 90, deixou de ser uma unanimidade.

associated with marginal situations. The figure of the detective as restorer of order and executor of the law is inverted in favor of balanced questioning and exposition of all the characters or institutions involved in the crime. Simpson's study supports this understanding of the genre in Latin America without making reference to the notion of neopolicial (Rodriguez, 2006)

O que garante um destaque para esses seriados recentes não é apenas o olhar local sobre a realidade latino-americana, que dificilmente poderia reproduzir a trama centrada nos diálogos e nos personagens incorruptíveis dos seriados americanos, tal o cenário de instabilidade política em que esteve imerso o continente, sobretudo, nas décadas de 1970 e meados dos anos 1980. Desta forma, a figura do investigador solitário vai sendo substituída nas tramas pela presença da corporação, que vai deixando de ser apenas um braço armado de governos ditatoriais. O que não deixa de ser uma reapropriação do gênero num contexto histórico diverso. O surgimento do gênero na televisão dos Estados Unidos, a partir do rádio, com os *cop shows*, sempre encontrou na corporação uma aliada. Os scripts de *Dragnet* eram revisados pelo Departamento de Polícia de Los Angeles LPDA.

O argentino *Epitafios* (2004-2009, Alberto Lecchi e Jorge Nisco)⁴, o chileno *Profugos* (Pablo Larrain, 2011), o mexicano *Capadocia* (Epigmenio Ibarra, 2008-2011), todos produzidos pela HBO⁵, o brasileiro *9MM São Paulo* (Michael Ruman, 2009-2011), pela Fox, passam a compor o imaginário latino-americano do gênero com uma produção de ficção que fala de violência, de conflitos sociais, e trata temas urbanos de forma realista, crítica, e ao mesmo tempo, se espelha na tradição narrativa destes gêneros no cinema mundial e, sobretudo, no americano. O mais recente exemplo desta tendência é a série *Prófugos*, uma produção da HBO no Chile, produzida em parceria com as produtoras Efetres e Fábula.

Esses seriados televisivos inovam com relação aos tradicionais melodramas característicos do formato telenovela, o mais popular da América Latina. Assim como ocorreu com os *cop shows* americanos na década de 1950, são eles que introduzem na televisão os conflitos da pós-modernidade, com personagens mais realistas, um cenário distante dos folhetins eletrônicos e da fórmula fácil da ascensão social através do casamento, com finais felizes. Distintos do modelo consagrado pela TV americana, que tem como principal referência atual a

4 | As duas temporadas da série argentina *Epitafios* foram exibidas pelo canal SBT entre 2008 e 2009. A série atualmente está sendo reprisada no canal a cabo Cinemax no Brasil.

5 | A HBO trabalha sempre em esquema de coprodução com parceiras locais.

franquia *Law and Order*⁶, os policiais latinos não conseguem ver o mundo em preto e branco, e na luta entre o bem e o mal, policiais e detetives por vezes se confundem com o caos que tentam ordenar. Os policiais americanos modernos, oriundos dos *cop shows* do rádio, foram produzidos desde o início com o objetivo comercial de transitarem entre televisão e cinema (Mittell, 2004), daí serem filmados em película. Os primeiros seriados poderiam ser identificados em duas vertentes: a dos semidocumentais, que fazem questão de se confundir com a vida real, com narrativas em primeira pessoa enfatizando o aspecto real da história narrada, e centrada na investigação e não na vida pessoal dos personagens, e que se impôs na televisão, e o estilo crítico social, presente nos filmes e seriados de inspiração *noir*, como *Naked City* (ABC, 1958-63), baseado no filme "*Naked City*", feito em 1948 por Jules Dassin.

Para Krutnik (2010), os filmes *noir* eram dramas que mostravam as mazelas da sociedade moderna e os conflitos urbanos nas telas, representando o modelo *tough thrillers*, fiéis ao cinismo da literatura *hard boiled* do período, exibidos por autores como Dash Hammett e Raymond Chandler. Estes filmes geralmente traziam um protagonista masculino no papel de um detetive, resolvendo um crime por meio de seus talentos pessoais, de sua persistência, e de suas habilidades físicas, e não de técnicas científicas de dedução. Este detetive, por vezes um ex-policial, sempre solitário, geralmente defendia a corporação, mas para resolver o crime, ele tinha de romper de alguma forma com ela, quebrar as normas.

No caso do neopolicial latino-americano, esse dilema é praticamente inerente à trama, com maior ou menor diversidade, em função da audiência, da realidade do continente e do perfil das emissoras. Em *Força-Tarefa* (2009-2011), da Rede Globo, exibida ao longo de três temporadas em seu canal aberto, após a telenovela no horário nobre, o tenente Wilson (Murilo Benício), apesar de ameaçado por um alter ego que assombra as suas noites, um antigo policial corrupto que ele eliminou, nunca saía da linha, e se recusava até mesmo a comprar uma bolsa pirata num camelô para a namorada.

Já a Fox, em sua parceria com a produtora local Moonshot, foi bem mais realista na franquia *9 MM São Paulo* – a policial Luisa (Clarissa Kiste) tem de lidar com a filha drogada que ela acaba protegendo em detrimento de seu dever, e Horácio

6 | O primeiro seriado da franquia foi produzido em 1988, conforme entrevista veiculada no DVD. A partir daí, foram produzidos diversos spin offs, sendo o mais famoso o *Law and Order Special Victims Unit*, com versões em diversos países

(Norival Rizzo), o policial torturador que foi do DOPS, acaba se redimindo na segunda temporada, pois se transforma em instrumento de ascensão política de policiais e advogados corruptos que querem se valer de suas histórias obscuras para se tornarem celebridades. Horácio honra sua equipe, sofre a exclusão de antigos companheiros, mas sem nenhum arrependimento, e sempre provocando a perplexidade. É por recusar o estereótipo que ele consegue empatia com o público, com seus atuais colegas, e confere um ar desconcertante para a trama.

A ficção das *majors*

Na América Latina, Fox e HBO se revezam, com destaque, ao lado de outras *majors*, buscando parcerias e intervenções nesse mercado. Beneficiadas, pelo fato de estarem destinadas ao segmento de televisão a cabo, podem ousar mais em seus *plots*. As estratégias de ambas são, contudo, distintas. A HBO busca trabalhar o bloco latino-americano como um todo, em uma espécie de rememoração aos bons tempos do Acordo Político de Boa Vizinhança, da década de 1940, mas sem o viés diretamente político-ideológico daquele período histórico, em que a baiana exótica criada por Hollywood para Carmem Miranda mesclava referências cubanas a afro-brasileiras para conquistar o continente.

Apesar de o desenvolvimento dos produtos estar mais afinado com a produção local, a lógica do canal ainda é a mesma que coloca *Anaconda* (1997, Luis Llosa) com Jennifer Lopez e John Voight na Amazônia brasileira com sotaque paraguaio e cenário do Peru⁷, ou ainda *Brenda Starr* (1989, Robert Ellis Miller), filme com Brooke Shields locado na Amazônica brasileira *made in Flórida* – porque reduz custos e fica mais barato. O canal HBO brasileiro coloca no ar entrevistas e chamadas para filmes e seriados com som em castelhano pelo mesmo motivo, afinal, somente o Brasil fala português.

No Brasil, após as séries *Mandrake* (José Henrique Fonseca, 2005-2012) e *Filhos do Carnaval* (Cao Hamburger, 2006-2009), que mostravam a lavagem de dinheiro a partir dos bicheiros cariocas, a HBO preferiu investir em seriados que mesclam drama e costumes, como *Alice* (Karim Ainouz, 2008) e *Mulher de Fases* (Ana Luiza Azevedo e Márcio Schoenardie, 2011). O personagem *Mandrake*, interpretado por Marcos Palmeira, é um advogado do Rio de Janeiro, especializado em resolver casos de chantagem e extorsão, se envolvendo tanto com indivíduos da alta sociedade carioca quanto com marginais. A estética da série buscou proximidade

7 | Conforme entrevista concedida pelo ator a Lucia Murat em “Olhar Estrangeiro”

com o estilo que se popularizou como *noir*, com a fotografia do Rio de Janeiro escurecida, para dar um aspecto sombrio à cidade. O tom das histórias é sempre realista, sendo o enredo mostrado pelo ponto de vista do advogado, um personagem criado pelo escritor Rubem Fonseca, que se mostra cínico e desiludido. Apesar de elogiada, não chegou a ter uma segunda temporada. No restante da América Latina, a HBO parece ter optado por obras que refletem a corrente neopolicial, com *Epitáfios*, *Prófugos*, *Capadócia*.

Já a Fox optou por investir no formato neopolicial no Brasil, privilegiando o sistema franquia, com *9 MM São Paulo*. A partir da Colômbia, sede de sua empresa latino-americana, ela criou ainda as séries *Tempo Final*⁸ (Ricardo Gabrielli, 2007), *Mental* (Debora Joy LeVine, 2009), série médica gravada na Colômbia em inglês e lançada mundialmente, e a coprodução com a Record *Avassaladoras* (Record, 2006). Em meados de 2011, anunciou que iria aumentar a equipe de sua unidade no Brasil e investir em mais programas, e anunciou no Chile um acordo com a TVN, emissora pública que funciona num sistema misto, e principal produtora de séries e telenovelas do país (Biscomb, 2012).

Ação em *Prófugos*

O mais recente lançamento a representar a corrente neopolicial na televisão foi a série chilena *Prófugos*, exibida em 2011 pela HBO. A série conta a história de uma família que vive do tráfico de drogas na região entre a Bolívia e o Chile. A família Farragut é comandada por Kika (Claudia di Girólamo), uma mulher que, ao perder o marido, convence o filho mais velho, Santiago (Néstor Cantillana), um médico, a assumir a função do pai, tornando-se o chefe do cartel. Kika também tem uma filha, Laura (Blanca Lewin), uma advogada, com quem mantém uma relação conturbada. A contragosto, Laura mantém a função de defender e camuflar os negócios da família perante a lei. A família conta com Mario (Luis Gnecco), o faz tudo, um homem violento e que foi um dos torturadores do regime Pinochet.

Entre os homens que realizam o transporte da droga, está Oscar (Francisco Reyes), um ex-revolucionário da década de 1970, que, agora, diagnosticado com uma doença terminal, precisa recorrer ao tráfico para assegurar o futuro de sua filha. Tem também Álvaro (Benjamín Vucuña), um detetive da polícia que se faz passar por traficante, sob o nome de Tegui. Seu trabalho o leva a se infiltrar no meio do cartel o que o faz tomar atitudes muitas vezes contra a lei que defende.

8 | Franquia de original da Telefe, *Tiempo Final*, de 2000.

As decisões de Álvaro o levam a se tornar um fugitivo da polícia, deixando-o isolado, contando apenas com a ajuda de Ximena (Aline Kuppenheim), sua ex-parceira na polícia, que coloca em risco sua carreira para poder ajudá-lo sempre que ele precisa. Ela responde às ordens de Bruno (Marcelo Alonso), o chefe de polícia local, que costuma manipular a lei para conseguir realizar sua missão de capturar os traficantes.

Os Farragut têm como inimigos os Aguilera, outra família que comanda um cartel de drogas rival, comandada por Iván (Luis Dubó), considerado um dos narcotraficantes mais poderosos e impiedosos da região. Criada por Pablo Illanes, Josefina Fernández, Mateo Iribarren e Enrique Videla, a série teve 13 episódios em sua primeira temporada, e foi dirigida por Pablo Larrain, diretor de *Fuga*, *Post Mortem*, *Tony Manero*. Os episódios terminam invariavelmente com as músicas da cantora *folk* experimental Camila Moreno, que produzem uma sensação de estranhamento. Nada de rock, ou jazz.

Pablo Illanes, o principal roteirista de *Profugos*, vem de uma carreira bem-sucedida na televisão: primeiro em tramas novelescas voltadas para a audiência jovem, abordando temas como homossexualidade, drogas, e depois com o tremendo êxito de *¿Donde está Elisa?* [*Onde está Elisa?*](TVN, 2009), dirigida por Maria Eugenia Rencoret, classificada como *teleserie* pela TVN, e como telenovela no DVD. A história foi livremente inspirada na trilogia *Millenium*, especialmente, no volume 1, *Os Homens que não amavam as mulheres*, e narra a trajetória de uma investigação sobre o desaparecimento de Elisa Fernandez, jovem de 16 anos filha de bem-sucedido empresário chileno, que desaparece misteriosamente em uma noite, após sair para dançar em uma boate onde se encontrava com seus primos. Para o pesquisador Valerio Fuenzalida, da Pontifícia Universidade Católica do Chile, a classificação teles-série, aplicada indistintamente a formatos que se assemelham à telenovela, ou a seriados que apresentam similaridades com as séries americanas, estaria relacionada a uma visão equivocada do formato.

De fato, para sites como IMDB⁹, o termo *TV series* se aplica tanto para *CSI*, *Law and Order*, quanto para o formato brasileiro telenovela e é empregado para designar *Insensato Coração*¹⁰ em suas páginas de indexação. No caso específico da trama de *¿Donde está Elisa?*, vamos observando que a narrativa se caracteriza por um mix entre as minisséries brasileiras e os seriados americanos, com temporadas definidas. Mas, a classificação do formato não está relacionada apenas com a

9 | Disponível em www.imdb.com/title/tt0098844. Acesso em: 10 de Jun. 2012.

10 | Disponível em www.imdb.com/title/tt1845515/ Acesso em: 10 de Jun. 2012.

duração dos episódios. A forma como eles são apresentados faz toda a diferença. A apresentação dos capítulos começa sempre com a última cena do capítulo anterior como gancho, e ao final de cada um, a imagem congela, convertendo-se numa representação gráfica da cena e do personagem. Igualmente, as divisões de cena nos remetem a filmes seriados de aventura e ação dos idos de 1930 e 1940 – *Jim das Selvas* (1937, Ford Beebe e Cliff Smith), *Buck Rogers* (1934) – com efeitos de transição (*wipe*) que deixam claro para o espectador a ideia de uma história ficcional. O ator Francisco Reyes, o ex-guerrilheiro Salamanca de *Prófugos*, interpreta o papel de Bruno Alberti, marido da principal vilã, Consuelo (Paola Volpato).

A obra se notabilizou por consolidar o gênero policial de suspense com uma trama forte, em que se mesclaram assassinatos, amores clandestinos, homossexualidade, com um realismo pouco encontrado até mesmo nas tramas brasileiras, com uma exploração na internet de blogs a partir dos personagens e enquetes para o público adivinhar o final. O sucesso chileno levou à venda de uma versão filipina, atualmente em exibição naquele país.

Prófugos, de qualquer maneira, foi apresentada pela HBO como um seriado de ação. Sua segunda temporada já está sendo gravada, e deve ter como cenário a Ilha de Páscoa. A crítica tem realçado o caráter hollywoodiano desses seriados, feitos efetivamente com um olho no mercado externo, no Chile. Essa preocupação não se expressa apenas a partir da crítica especializada, mas também de *posts* em blogs, onde a audiência reclama, muitas vezes, da insistência em passar uma visão tão “violenta” do país para os estrangeiros, crítica que *Cidade de Deus*, e mesmo as sequências de *Tropa de Elite* também sofreram por aqui. Essa abordagem mais realista da realidade é sempre evitada pelas telenovelas e minisséries da Globo, mas são o grande trunfo de sua concorrente, a Record – vide as telenovelas *Vidas Opostas* (Alexandre Avancini, 2006-2012, *Poder Paralelo* (Ignacio Coqueiro, 2010) e os seriados *A Lei e o Crime* (Alexandre Avancini, 2009) e *Fora de Controle* (Daniel Rezende, 2012)

Epitáfios e a estética noir

O seriado argentino *Epitáfios* (HBO, 2004, 2009), a mais elogiada dessas produções, usa um registro do castelhano que busca isenção do sotaque argentino, uma característica dessas produções que procura, na medida do possível, atingir um espanhol universal, visando o mercado externo. Contudo, a

forma como elabora seus personagens, os atormentados Renzo Márquez (Julio Chávez) e Marina Segal (Cecília Roth), é inequívoca, e em nada remete ao filme *noir* da década de 1940 e 1950. Mesmo porque a única *femme fatale* pertence à polícia, e sua angústia é a do homem contemporâneo diante de uma sociedade que não oferece condições de igualdade, justiça.

Para justificar uma mulher tão singular, um inevitável clichê: a sua homossexualidade. Essa forma de representação sempre ronda as mulheres na corporação, como acontece em *Força Tarefa* com Selma (Hermila Guedes). Mas, em Marina, amparada pela forte atuação de Cecilia Roth, e por um roteiro que não privilegia suas opções sexuais para escapar ao caráter investigativo da trama, essa condição jamais resvala para a vulgaridade ou a banalização, ao contrário, assume uma dimensão trágica ao final da segunda temporada. E quando nos preparamos para admitir que a condição do policial que se vê em conflitos entre a corrupção que combate e a fronteira escorregadia entre o bem e o mal numa sociedade minada por conflitos sociais, o final surpreendente redime o ingênuo Renzo e o coloca na mesma linha de tiro que sua ex-parceira de delegacia.

Em sua busca por identificar o assassino em seu *modus operandi*, Renzo acaba perdendo a sua identidade, e rompendo com os padrões propostos pela corporação que ele defendia. Não existe a possibilidade de uma solução para o caso do ponto de vista legal. Essa impossibilidade não se encontra apenas vinculada à política, ou a pressões externas, mas à própria natureza do sistema, às mazelas da sociedade global. O aparato legal serve apenas para blindar a ação da polícia. O que evidencia uma essência *noir*, ou *neo-noir*.

A morbidez do assassino serial da segunda temporada, que reproduz cenas de crimes famosos com suas vítimas, e deixa pistas com as fotografias para que os policiais o sigam, faz com que a comparação ao *noir* seja imediata. Porém, a alusão não diz respeito apenas à fotografia do seriado, e, sim, à essência da trama. Na medida em que a identidade do assassino se revela, vai ficando cada vez mais claro que o rumo da investigação é um caminho sem volta. As imagens que povoam os sonhos do vidente, Velazquez (Alejandro Awada), que é capaz de prever os crimes, apenas acentuam esse caráter.

O realismo documental de 9 MM São Paulo

A segunda temporada da série deixou de lado as investigações da natureza do trabalho da equipe de Homicídios, e as pressões políticas, para focar diretamente

no cotidiano dos detetives, policiais comuns imersos em sua atividade na Grande São Paulo. A opção por explorar melhor a diversidade da equipe contribuiu para dar um outro ritmo à temporada e narrar um pouco da história da corporação, que conta como expressão dos velhos tempos da polícia na ditadura militar o impecável Horácio (Norival Rizzo), às voltas com os fantasmas do seu passado e sob a mira da implacável Paula.

Um dos casos mais interessantes envolveu o assassinato de Ugo, homem da comunidade e entregue às obras da igreja local, no bairro onde Tavares (Marcos Cesana) cresceu, e é justamente sua irmã Selma quem lhe telefona para ir ver o caso. Tavares e Luiza (CK) conduzem bem o caso, que começa com as tentativas de Tavares de resolver a sua maneira, sendo desafiado pelo velho amigo Bilico.

Ugo, aparentemente, era um homem tranquilo que trabalhava na igreja evangélica local, mas que na verdade vai se revelar ao longo do episódio como um personagem homossexual não assumido que usa de sua posição na igreja e na comunidade para seduzir os garotos, prometendo alavancar a carreira deles. O caso vem à tona com as desconfianças de Maria (Mayara Constantino), namorada de um dos rapazes, Irineu. Maria revela tudo à Luisa (Clarissa Kiste) em uma cena extremamente sensível e emocional intercalada com a cena de Conceição, esposa de Ugo, contando para Tavares que sabia e aceitava esse lado do marido, pois ele a aceitava da forma que ela era, isto é, cadeirante. O sonho de Irineu era ter dinheiro para adquirir hormônios femininos, uma descoberta que vai deixar Maria horrorizada, e que vai mudar completamente a vida deles.

A franquia, criada por Roberto d'Ávila, Newton Cannito e o jornalista Carlos Amorim, autor do livro *CV PCC - A Irmandade do Crime*, e dirigida por Michael Ruman, foi a primeira produzida pela Fox inteiramente no Brasil, filmada em alta definição, e teve duas temporadas. A série enfoca a vida pessoal e profissional de um grupo de cinco policiais do departamento de homicídios. A ideia é mostrar o que estes policiais costumam evitar como cair em discursos moralistas e também as dificuldades de trabalhar em uma das maiores cidades do mundo.

9mm: São Paulo foi pensada para ser não apenas uma série sobre a profissão de policial, mas para retratar os dramas pessoais, os problemas cotidianos e o caráter de cada investigador, assim como de que maneira a vida fora da delegacia influencia na luta contra o crime. Esse recorte insere naturalmente a questão do diferencial do modelo investigativo presente nos seriados americanos. Na primeira temporada, o delegado Eduardo (Luciano Quirino) vive sob intensa desconfiança dentro do

departamento, ao ser indicado ao cargo por seu sogro. Toda a pressão que ele recebe, de imediato é repassada à sua equipe de investigadores. Assim, a relação com a namorada sucumbe à vida profissional, pois Eduardo recusa o papel de delegado que se torna celebridade na mídia para desempenhar o papel real de um delegado que, por vezes, tem de efetuar por conta própria a pintura de sua sala.

Um dos idealizadores e roteiristas da série, Newton Cannito, foi roteirista do premiado *Cidade dos Homens* (Globo, 2002-2005), *spin off* de *Cidade de Deus* (2002), desenvolvido para a televisão sob supervisão de Braulio Mantovani, e colaborou ainda em uma obra polêmica do cineasta Sergio Bianchi, *Quanto vale ou é por quilo* (2005), sobre a natureza da corrupção, do racismo e da violência na sociedade brasileira. O extremo realismo dos personagens da série, todos pertencentes a uma das seções menos glamorosas da corporação, a Homicídios, transformou a série numa referência chocante. A câmara de Rumel foi criticada por lembrar, de forma exagerada, *Cidade de Deus*, produzindo uma sensação de angústia e pânico. Essa forma de captar as cenas foi suavizada na segunda temporada, mas o aspecto mais documental, a exploração dos contrastes de cor e a crueza dos temas persistiram, o que fez dela uma série de difícil absorção pela audiência.

Capadócia, um lugar sem perdão

A série mexicana *Capadócia*, da HBO Latin America, foi ao ar na primeira temporada em 2008 e na segunda em 2010. Narra de forma quase documental a vida de mulheres detidas em uma prisão especial mexicana, Capadócia. Foi comercializada em DVD como um filme de ação. A Capadócia é uma região histórica e turística da Turquia atualmente, mas teve um papel muito especial durante a expansão do cristianismo. Muitos cristãos usaram suas cidades subterrâneas como refúgio. Um clérigo famoso originário da região foi João II da Capadócia, patriarca de Constantinopla entre 518 e 520. Segundo a lenda, São Jorge teria nascido lá.

Os títulos dos episódios, todos espelhados em citações bíblicas - *Lo que une Dios* (O que Deus reúne), *Cordero de Dios* (Cordeiro de Deus), *Aparta de mí este cáliz* (Afasta de mim este cálice) – seguem embalados ao som do conjunto portorriquenho de *hip hop* Calle 13, que com a canção *Prepárame la cena* (Prepare o jantar), abriu os episódios da segunda temporada, e que apesar do viés dramático que pende para o melodrama, evita cuidadosamente qualquer final feliz. As mulheres, reais, certamente não irão para o céu. As cenas da prisão, e mesmo fora dela, ensejam um mundo muito distante de um paraíso. O elenco traz como

uma das protagonistas Ana de la Reguera (Lorena Guerra), Alejandro Camacho (José Burian, psicólogo da prisão), Dolores Heredia (Teresa Lagos, governadora da prisão). As injustiças do sistema penal, e mesmo os problemas políticos que envolvem a ação, vão ser a tônica desta produção que se inicia com a prisão de Lorena por ter matado o marido, Patrick (Héctor Arredondo).

A produção da HBO teve parceria local com a Argos Producciones, produtora mexicana de Epigmenio Ibarra, sediada na cidade do México, que se dedica ao formato telenovela, em produções com a TV Azteca e com a Telemundo. Suas produções são creditadas como responsáveis pela renovação do formato telenovela no México, de quem são tributárias. Ao longo dos episódios, a questão pessoal das personagens se evidencia como mais importante do que as questões referentes especificamente à justiça e ao código penal. Ao focar a prisão de Lorena, uma jovem mulher de classe média, com a qual toda mulher se identifica, a trama deixa claro que não existe uma maldade que é intrínseca a alguns seres humanos, doentios, como faz crer a crônica policial e de ação da maioria dos seriados de ação e policial de origem americana. Aquilo pode acontecer a qualquer um. No entanto, uma vez em Capadocia, não existe a possibilidade de perdão, mesmo porque o sistema prisional é apenas uma extensão do sistema. Desta forma, a prisão vai reproduzir as injustiças sociais que integram a nossa sociedade. Os demais personagens vão endossar essa visão de mundo.

O texto de divulgação da série não desmente e nem confirma os alegados US\$ 100 milhões gastos com a produção, mas ressalta que seu caráter polêmico levou a produtora a uma extensa negociação com as autoridades mexicanas para conseguir realizar o projeto.

Considerações finais

Apesar das promessas da Fox (News Corp) em ampliar sua atuação, quem vem efetivamente anunciando novos empreendimentos é a HBO Latin America (Time Warner). Confirmada a segunda temporada de *Prófugos*, *FDP* e *Preamar* são as duas outras séries que fazem parte do novo pacote de produções originais da HBO América Latina, bem como duas edições especiais do seriado *Mandrake*. Desta forma, o canal busca estabelecer uma identidade própria dentro do mercado latino-americano de uma forma inédita ao longo da história dessas relações.

No caso específico do Brasil, uma nova lei obriga os canais da TV a cabo a oferecer uma cota de produtos nacionais, que contam com o apoio do fundo do Condecine,

e vem estimulando novas produções¹¹. Desta forma, novas séries brasileiras serão produzidas por diversos canais, incluindo a HBO, que já desenvolve o projeto de *Destino SP* (em fase de montagem), com a O2, sobre a vida de imigrantes na cidade de São Paulo.

Todas essas obras foram produzidas em parceria com produtoras locais. *Mandrake* é da Conspiração Filmes, *Alice* foi produzida pela Gullane Filmes, *Filhos do Carnaval* e *Destino SP* são da O2, e *Mulher de Fases* é produzida pela Casa de Cinema de Porto Alegre. As demais séries latinas também seguem esse modelo de produção, em parcerias com a Pol-Ka Producciones (*Epitáfios*)¹², Argos (*Capadocia*), Efetres e Fabula (*Prófugos*).

Os novos lançamentos da HBO não privilegiam a corrente neopolicial. A série *FDP* ou “(fdp)”, forma como o título será visto na tela, é uma produção da Pródigo Filmes. Sua história gira em torno da vida de um árbitro que apita os jogos da taça Libertadores da América. A paixão pelo futebol será o ponto central da trama, criada por José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, com base em argumento de Adriano Civita e Giuliano Cedroni. A série é protagonizada por Eucir de Souza, ator de teatro, TV e cinema, que interpreta o juiz Juarez, um árbitro honesto.

Já *Preamar* (HBO, 2012), coproduzida pela Pindorama Filmes, foi anunciada como uma comédia, e narra a vida de João Ricardo Velasco (Leonardo Franco), um executivo que, após perder o emprego em um banco, inicia um negócio informal nas praias do Rio de Janeiro, sem revelar para a família sua real situação. Vivendo na praia, João passa a testemunhar a rotina de seus frequentadores e as situações que eles protagonizam, como a perseguição aos gays, o tráfico e a prostituição.

Os investimentos no filão policial e de ação, apesar disso, não serão deixados de lado, nem pelas *majors*, nem pelas emissoras ligadas aos grupos locais. A

11 | A ANCINE acaba de publicar Instrução Normativa com alterações na cobrança da Condecine, devido à aprovação da Lei 12.485/2011, que prevê a exploração de serviços de televisão paga para as concessionárias de telefonia e cotas de produção nacional nos canais de tv paga que devem chegar a 3h30 por semana em setembro de 2014. Discovery e Universal Channel já estão produzindo uma série de 26 interprogramas com séries curtinhas para colocar ao longo da programação. <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-publica-instru-o-normativa-com-altera-es-na-cobran-da-condecine> acesso em 06/05/2012.

12 | A Pol-Ka produziu recentemente o argentino “El Puntero” (El Trece, 2011, Daniel Barone), que mescla elementos de ação política, suspense e trama policial. A produtora é ligada ao grupo Clarín, e o seriado, que traz o ator Julio Chávez, o Renzo Márquez, protagonista de *Epitáfios*, foi considerado uma crítica ao governo de Cristina Kirschner.

corrente neopolicial veio para ficar, e promete trazer novas reflexões para o estudo de gêneros e formatos no audiovisual.

Referências

CAMARANI, Ana Luiza Silva e TELAROLLI, Sylvia (2008). "Romance Negro" de Rubem Fonseca: Conto Fantástico Ou Narrativa Policial? In *Itinerários*, Araraquara, n. 26, 193-205.

KRUTNIK, Frank (2010). *In a lonely street: film noir, genre and masculinity*. New York: Routledge.

LUSVARGHI, Luiza (2010). *Cinema Nacional e World Cinema. Globalização, Exclusão e Novas tecnologias na produção audiovisual brasileira*. Manaus: Edições Muiraquitã,.

MACHADO, Arlindo (1999). Pode-se falar em gêneros na televisão? In: *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 10, jun.

MASCARELLO, Fernando (2006). Film Noir. In MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Editora Papirus.

MITTELL, Jason (2004), *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge.

NAREMORE, James (2008). *More than night. Film Noir in its context*. Berkeley: University of California Press.

NEALE, Steve (ed.). *Genre and Hollywood*. Londres: BFI, 2000.

RODRIGUEZ, Franklin (2006), *Revista CiberLetras*, volume 15, Sección Especial: La novela policial hispánica actual. NUMERO/NUMBER 15 Nova York: Lehman College. July 2006 Disponível em www.lehman.cuny.edu/.../v15/rodriguezf.html > Acesso em 30 Out. 2011.

SHAW, Miranda (2005). "The Brazilian Goodfellas: City of a God as a Gangster Film" in VIEIRA, Else. (org.) *City of God in several voices: Brazilian social cinema as action*. Londres: CCCPress.

Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista

Iara Sydenstricker

Nas pesquisas realizadas em torno dos programas audiovisuais de ficção seriada, têm sido comuns os esforços no sentido de classificá-los, visando à organização do babilônico glossário desse campo de estudos. Não sem razão, trata-se de difícil empreendimento, tanto devido à complexidade embutida em qualquer taxonomia, como pelas divergências entre autores, ao que se alia o veloz avanço da tecnologia digital, responsável por uma contínua transformação estética e estrutural dos programas audiovisuais. Conceitos de série, seriado, série serializada, série episódica, série enovelada, seriado fechado, seriado aberto, série antológica, capítulo, episódio, unitário, dentre outros, concorrem para criar um caos semântico que pouco contribui para a análise dos programas audiovisuais serializados. Sem qualquer pretensão de equacionar problema de tal monta, este trabalho tem o objetivo de colaborar para uma compreensão acerca das estruturas dos programas serializados a partir do ponto de vista do roteiro, base textual da criação audiovisual.

Ainda na década de 1990, Renata Pallottini nomeia programa unitário “a ficção para TV, levada ao ar de uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora, programa que se basta em si mesmo, que conta uma história com começo, meio e fim [...]” (Pallottini, 1998: 25). A autora, contudo, distingue os conceitos de unitário e de teleteatro em função de razões estéticas, abandonando o critério de estrutura dramatúrgica interna à obra que adotara para definir o primeiro, conforme se apreende no seguinte trecho:

Naturalmente, uma coisa é encenar um texto em estúdio, com cenários, móveis e objetos de cena, iluminação especial, limites fixos, paredes construídas precariamente com materiais que apenas lembram a realidade – por isso o unitário não é ilusionista -, e outra coisa é levar o texto para uma locação de tipo cinematográfico, realista, como a que o texto pede – histórias de praia na praia, histórias de neve na neve. Aí, principalmente, está a distinção entre o que era o teleteatro e o que se tornou unitário. (Pallottini, 1998: 26).

Conceituações dessa natureza fundamentam-se em estratégias adotadas por empresas de televisão para atrair público e/ou em seus processos internos (e específicos) de realização, destinados a atender às exigências de suas grades

de programação. No caso de Pallottini, parece ter ocorrido exatamente isso ao esquecer que um texto de peça teatral diferencia-se de um roteiro audiovisual de programa unitário em sua estrutura dramática e não devido a escolhas estéticas realistas ou naturalistas ou a decisões tomadas no âmbito de sua produção. Ao que tudo indica, a autora tomou como bússola o (longo) período no qual se erigiu e prevaleceu a ideia do “padrão Globo de qualidade” na televisão, que fez emergir uma estética e uma noção de estrutura de grade de programação imbricada – senão confundida – com a própria teledramaturgia brasileira.

Aronchi parece levar ao extremo tal tendência quando trata dos gêneros mais bem sucedidos nas televisões de todo o mundo, deixando evidenciada uma grande desordem taxonômica e mesclando noções de gênero, subgênero, estética, estrutura dramática, públicos-alvo, composição de grades dentre outras, a saber:

[...] Os gêneros dos programas americanos têm traços bem definidos, que facilitam a classificação. Permitem apontar com mais clareza quais são os programas dos gêneros policial, detetive, faroeste, melodrama médico, fantasia, ficção científica, comédia de situações, *soap opera*, filmes (produzidos especialmente para a TV), docudrama, noticiário, documentário, esportivo, *game show*, *show* de variedade, *talk show*, infantil, educacional e cultural, religioso ou comercial.

Os programas que têm maior popularidade nos Estados Unidos são as comédias de costumes, seriados de ação e aventura, mistério, fantasias de ficção científica, filmes, docudramas no formato minissérie, esportes, programas com prêmios nos *game shows*, *talk shows*, variedades, noticiário e as tradicionais *soap operas*. [...]

[...] Argentina, Colômbia e Brasil têm grades horárias com mais de 50% de produção local. Os gêneros mais produzidos são o jornalístico, o esportivo e as novelas. [...] (Aronchi, 2004: 68-70).

Com relação à telenovela, para cumprir o compromisso de contar uma história em cerca de 180 dias (ou noites) praticamente seguidos, recorre a uma espécie de espraiamento dramático: de forma mais rasa e superficial pode contemplar temas, tramas, núcleos de personagens muito numerosos e variados e, assim, gerar, cotidianamente, “novidades” já vistas. A estrutura da história de uma telenovela “das oito” é esboçada num arco que cobre entre 120 e 200 capítulos diários (à exceção dos domingos) em média, o que significa que a história não pode chegar ao seu ápice no primeiro, nem no segundo ou no terceiro mês de exibição. Ao contrário, vários pontos de clímax de diversas hierarquias e proporções costumam ser planejados para uma telenovela: além de seu arco maior, a história deve prever arcos menores que prendam o interesse do telespectador em curtos e médios

intervalos de tempo. A telenovela é arquitetada com base em surpresas, “desvios de rota”, expectativas, encontros, desencontros, mistérios, revelações, segredos e estratégias afins próprias do melodrama, dosadas ao longo de seus seis meses de vida em que retrata, comenta, e faz do cotidiano, *glamour*. Ainda que se trate de obra muito extensa (quantos programas serializados conseguem alcançar 180 episódios?) é distribuída num intervalo de tempo relativamente curto, se comparado, por exemplo, ao das *soap-operas*,¹ cuja principal característica reside no fato de ser desenvolvida indefinidamente, sem basear-se necessariamente numa única trama principal, acatando, assim, um conjunto bem mais amplo de personagens e tramas (*plots*) do que os geralmente adotados nas telenovelas.

Se telenovelas e minisséries, herdeiras do folhetim, são constituídas por capítulos, unidades narrativas não independentes e organizadas numa determinada sequência, as séries ou seriados² podem abrigar capítulos, episódios e/ou unidades que combinem qualidades de ambos. Embora não logrem distinguir com especial rigor as diversas nomenclaturas dadas aos programas serializados, Buonanno e Bechelloni destacam a importância de suas unidades constitutivas como critério classificatório: capítulos nos seriados; episódios nas séries e nas séries episódicas e; um misto de capítulo e episódio na série serializada. Assim, uma das grandes contribuições dos autores em relação a outros estudiosos do campo, está em valorizar a estrutura dramática das “fatias” desses programas (episódios, capítulos ou um misto de ambos). Nomeamos *capisódios* as unidades que mesclam características do capítulo e do episódio, e que são escritas em pelo menos duas camadas: uma, destinada ao telespectador que desconhece o programa, mas que, de algum modo, está familiarizado com o ritmo e as estratégias dramáticas das séries; e, outra, para o telespectador fiel ao

1 | A primeira soap-opera radiofônica, *Painted Dreams*, foi ao ar em 1930, nos Estados Unidos. A primeira soap-opera norte-americana a ser exibida na televisão foi *The First Hundred Years* (1950-1951), pela CBS. A mais longa soap-opera da televisão norte-americana é *Guiding Life*, que estreou no rádio em 1937, passou a ser exibida na televisão (canal CBS) em 1952 e foi concluída em 2009. No Brasil, o modelo soap-opera mais conhecido (senão o único) é *Malhação*, exibida pela TV Globo desde 1995.

2 | Este trabalho comunga com a definição da dramaturga e professora doutora de pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, Cleise Mendes, para quem série e seriado têm o mesmo significado: “sempre me pareceu inadequado o termo ‘seriado’, no sentido de ‘um seriado’! A palavra é um adjetivo substantivado que foi tomando o lugar do termo próprio ‘série’. Como se diz um enlatado, um cozido, um trançado, etc. Na verdade, me parece que o uso popular foi aproximando os termos ‘série’ e ‘programa seriado’ até simplificar em ‘um seriado’. Por isso, não vejo como fazer distinção substancial entre série e seriado, em bom português. [...]” (Mendes, 2010).

programa, guardião de sua memória, “graduado” a ponto de compreender que nem tudo será resolvido ou explicado numa única exibição. Esse último sabe que os fatos estão conectados, estruturados em redes de conflitos mais ou menos complexas.

Para Thompson (2003), a ilusão de densidade dramática dos seriados pode ser explicada pela substituição do antes exclusivo episódio fechado pelo capítulo (ou capisódio) e pela multiplicidade de tramas associadas a arcos mais longos de história, o que tem permitido muitos arranjos entre grande número de personagens, temporalidades e, por conseguinte, espacialidades. Segundo o jornalista Cássio Starling Carlos (2006), um dos motivos para que uma série assuma maior complexidade dramática reside em sua longa duração, que permite “ampliar o número de personagens, desenvolver suas personalidades, temperamentos e ações em um nível extremo de detalhe e, ao mesmo tempo, estabelecer inúmeros laços dramáticos entre eles” (Carlos, 2006: 26). Ainda de acordo com o autor, um dos “segredos” da longevidade das séries está justamente na perspectiva de sua transformação, proporcionada não só pela longa duração, como pelo envelhecimento de três de seus “agentes”: o telespectador, o ator e o personagem, aos quais somamos o autor. Um quádruplo envelhecimento, portanto. Além dessas inovações, a partir dos anos 80, nos Estados Unidos, as séries sobressaem-se pelo desenho de seus personagens; pelo rompimento de paradigmas (e preconceitos) temáticos³ e pela emergência do *ensemble show*, ou seja, o programa “povoado” por muitos personagens com tramas próprias que não necessariamente se “resolvem” num mesmo episódio ou numa mesma temporada (Carlos, 2006). Quanto à pluralidade de tramas (ou *multiplots*), pode-se dizer que ela permite criar a ilusão de que existe muita ação no curto (e cada vez menor) intervalo de tempo dos episódios de seriados:

[...] através de cortes rápidos entre tramas, as narrativas dão a impressão de terem consideráveis densidade e vitalidade. Por isso, tantas séries dramáticas são encenadas em grandes instituições como hospitais, delegacias, firmas de advocacia e prisões, onde muitos interesses dos personagens estão interligados.

3 | O *Television Code* foi criado em 1952 à semelhança do Código Hays (no cinema hollywoodiano). Ambos visavam censurar determinados temas (sexo, violência) e/ou as maneiras de serem abordados (em especial, a linguagem dos personagens). No entanto, com “o argumento de que limites à publicidade privavam anunciantes de competirem livre e abertamente, o Departamento de Justiça suspendeu o código em 1982, pouco antes de o grande número de programas de qualidade chegarem para desobedecê-lo”. (Carlos, 2006: 27).

Essa impressão de densidade e realismo também tem contribuído para que alguns críticos postulem que séries desse tipo marcaram um avanço qualitativo em relação a outros programas. [...]

[...] Programas com tramas intrincadas podem ganhar a atenção da crítica, mas “a consagração da crítica tem-se tornado o beijo da morte para várias novas séries”. (Thompson, 2003: 57-58).⁴

A atual propensão à fragmentação e redução das histórias não se dá apenas em âmbito televisivo. Programas curtos, rápidos, ligeiros, explícitos e objetivos – ficcionais ou não – vêm ocupando espaços em todos os veículos de comunicação, a exemplo dos vídeos exibidos na *web*, em celulares e outros. Pode-se falar numa emergente “dramaturgia *youtube*”, por vezes adensada, por outras diluída, encurtada, interrompida ou fragmentada em razão de condições tecnológicas que aproximam cidadãos dos meios de produção – mais e mais baratos, rápidos, sofisticados e de fácil manuseio – relação que, por sua vez, cria e impõe novas estéticas audiovisuais. Nesse sentido, dominar técnicas de serialização tornou-se aptidão imprescindível para roteiristas que trabalham com universos transmidiáticos, nos quais é fundamental saber dosar a “fertilidade” de uma história e sua derivação em produtos variados que se disseminam pelos mais diversos veículos midiáticos. Em outras palavras, espera-se do roteirista domínio sobre técnicas e estratégias de derivação da “célula mãe” - a(s) ou a(s) obra(s) que inaugura(m) o mundo ficcional – para novos formatos, tramas e suportes que permitam sua expansão.

Segundo o modo de produção dos E.U.A., os orçamentos das *sitcoms* costumam ser bem mais reduzidos do que os das séries dramáticas, especialmente as *prime-time*, e o processo de gravação conta com a presença dos roteiristas e do público: em tempo real, as piadas são testadas (através da reação do público) e, se necessário, modificadas ou eliminadas pelos roteiristas. Os episódios das *sitcoms* têm meia-hora de duração – 24 minutos, tendendo a 22 minutos - de programa gravado e o restante destinado a intervalos comerciais. Tudo isso, contudo, é passível de mudança, a depender de decisões empresariais. As séries dramáticas e as *soap-operas*, por sua vez, têm duração de uma hora (em média) - sendo cerca de 47 a 48 minutos de gravação e os demais 13/12 minutos destinados a comerciais (Thompson, 2003).

Não apenas Thompson (2003), mas também os reconhecidos roteiristas Alex Epstein (2006), Pamela Douglas (2007) e Evan Smith (1999) esclarecem que tanto

os formatos de meia-hora, quanto os de uma hora de duração por episódio ou capítulo são geralmente construídos em atos ou blocos de 15 minutos cada um,⁵ podendo variar em torno de dois a quatro minutos a mais ou a menos por bloco, padrão que se mantém mesmo em canais onde não há comerciais (no caso de alguns canais públicos) ou naqueles em que não se usa dividir o programa em blocos (como o Canal HBO). Sem comerciais, a duração de cada bloco/ato gira em torno de 11 a 13 minutos, contagem nem sempre mantida, por exemplo, em algumas emissoras ou canais que determinam seu próprio *broadcast format* (como a TV Globo) ou quando, por motivos pontuais (concorrência com outro canal, estreia de série) os intervalos comerciais são cortados ou reduzidos. Existem, ainda, os chamados *teaser* ou *cold open* (bloco de abertura) e *tag* (coda), que são pequenos atos nem sempre adotados. O *teaser* apresenta, “planta” a história principal do episódio, com o objetivo de capturar a atenção do espectador. Em alguns seriados, logo depois do *teaser* entram comerciais. Em outros, o programa avança sem interrupção entre *teaser* e Ato I. Quanto ao *tag*, muitas vezes se dilui no final do último ato e, em outros casos, é escrito em separado e entra após o último intervalo comercial do programa.⁶

Tais variações reforçam a importância de se compreender a estrutura dramática das séries, uma vez que é impossível acompanhar as mudanças, nuances e especificidades estabelecidas por cada canal, emissora, produtora e tipo de veículo, como ensina Evan S. Smith, também professor universitário na área de Comunicação:

[...] quando você escreve sua escaleta e seu roteiro, você deve “quebrar” sua história em segmentos que reflitam o formato padrão do canal em questão [...]

Como o formato padrão de um programa normalmente se revela? [...] algumas séries [sitcoms] sempre começam sua meia-hora de exibição com uma apresentação curta, ou *teaser*. Elas mostram a primeira cena do episódio para “engancha” os telespectadores, depois seguem para os créditos de abertura (a sequência de nomes), o intervalo comercial e voltam para o primeiro ato (em termos de ato padrão do canal) do episódio. Essas aberturas são populares porque aquele primeiro “tasco” de história é voltado mais para capturar a atenção do telespectador do que para exibir a sequência de créditos que ele (telespectador) já viu cinquenta vezes.

5 | O termo “ato” parece ser mais adequado, já que considera apenas o tempo de gravação do programa, sem comerciais. No entanto, é bastante comum a adoção do termo “bloco” nos roteiros escritos em português. Em inglês, o mais comum é o *Act*.

6 | Na série *Friends* (1994-2004), o *tag* é sempre exibido em separado, depois que a história do episódio está concluída e após os intervalos comerciais do último ato.

Outros programas podem começar com uma sequência de créditos de abertura, depois cortarem para o primeiro bloco de comerciais e depois voltarem para a primeira cena, que dá início ao primeiro ato.

O corpo principal do episódio é interrompido por um ou dois intervalos comerciais, dividindo-se em dois ou três atos. De forma geral, imediatamente antes do corte para cada intervalo, um ato deve terminar com um “gancho” mais ou menos importante para atrair os telespectadores de volta ao programa depois dos comerciais. Quando o ato seguinte inicia, depois do intervalo comercial, esse novo ato usualmente começa com um dos personagens recapitulando rapidamente o que aconteceu na história para reorientar os telespectadores.

No final da história, algumas séries [sitcoms] terminam no último ato, “quebram” para comerciais, voltam para exibição dos créditos de encerramento e pronto.

Outros seriados podem terminar o último ato, ir para comerciais e depois voltar com uma rápida cena de *tag*. (Smith, 1999: 99-100).⁷

Douglas (2007) alerta para a tendência a um aumento do número de atos, dando lugar, portanto, a um maior número de intervalos comerciais. Segundo a autora, em 2006 as séries *Grey's Anatomy* (desde 2005) e *Lost* (2004-2010) passaram de quatro para cinco atos. Em seguida, o Canal ABC determinou que todas as novas séries passassem a ter seis atos. A série *House* (desde 2004) continua com quatro atos e um *teaser*, mas *Nip/Tuck* (desde 2003) “foi tão retalhada que o drama começa a parecer um elemento decorativo entre os comerciais” (Douglas, 2007: 74). Tal tendência à fragmentação em prol dos anunciantes não para por aí, e os sete atos já se tornaram realidade em algumas instâncias de produção. Em conversa com um colega, Douglas informa como a imposição tem proporcionado cortes cada vez maiores nas histórias e, irônica, oferece algumas saídas para roteiristas:

[...] nós tentamos entender o motivo da exigência dos sete atos. Sem, contudo, confundir o problema. Com sete atos, o material dramático passaria a ocupar 40 minutos ou menos [no período de uma hora de duração de um episódio]. Os demais 20 minutos iriam para anúncios e promoções, que seriam mais velozes que o programa, mais caros e difíceis de serem produzidos e mais difíceis de escapar, deixando o drama com um jeito de fragmentos entre comerciais. As antes interessantes séries poderão virar cacós.

Nós dois [Douglas e seu amigo] sabíamos porque as redes [de televisão] forçam essa estrutura. Sua receita publicitária diminuiu em função de muitas outras opções para a audiência, que migrou para os canais a cabo e a *internet*. [...]

[...] os três atos na primeira meia-hora não são muito diferentes daqueles de dois atos e um *teaser* longo [comuns no modelo tradicional]. Daí, se você transforma aquele sétimo ato num *tag*, você só terá os atos quatro, cinco e seis – um a mais na segunda meia-hora em relação às séries tradicionais. Pense em quantas situações de suspense ou reviravoltas você poderá transformar em histórias rápidas para seu elenco de personagens. Com todas essas “revelações”, pistas e conflitos num grande elenco, você provavelmente alcançará um ritmo que tanto fará a história avançar, como levará os telespectadores a não quererem deixar a televisão sem som depois do *break*.

Em outras palavras, não importa o que eles joguem em cima de você, faça funcionar. Um escritor inteligente pode criar sete atos fascinantes, baseando-se apenas nos personagens. Como se pode ver, não é tão diferente, afinal. (Douglas, 2007: 75-76).⁸

É gigantesco o número de páginas de roteiros em empreendimentos como esses, obrigados a obedecer rígidas regras de produção. Para a autora, critérios como modo de produção, forma de distribuição na grade e tempo de duração do episódio em nada distinguem uma *sitcom* de um seriado dramático, muito embora continuem sendo referendados por muitos especialistas como marcas classificatórias (Thompson, 2003). A forma de produção é um critério efêmero que muda constantemente segundo decisões empresariais que flutuam ao sabor de interesses comerciais nem sempre concomitantes a todas as instâncias de produção. Além da natureza da unidade narrativa (capítulo, episódio, capisódio ou combinação entre esses ao longo das temporadas), outras características determinam e diferenciam os programas seriados ficcionais: tempo de duração da obra (número de temporadas); número de capítulos e/ou episódios e/ou capisódios da obra; densidade narrativa da obra; e repetição, recurso fundamental especialmente nas séries de longa duração. O que, contudo, destaca a singularidade de cada programa seriado (telenovelas, minisséries, *soap-operas*, seriados ou séries para *web*, *mobiles*, televisão e outros veículos) é sua composição dramática, modelada de acordo com diversos fatores, basicamente: gênero; personagens e tramas; tom, tema(s), tipo de abordagem; estrutura de toda a série, de cada temporada e de cada segmento semanal da temporada (episódio, capítulo ou análise combinatória entre os três ao longo das temporadas); público-alvo; veículo (e, na maioria dos casos, o canal), dia(s) e horário do programa na grade. Evidentemente, direção, produção, interpretação,

música, *design*, dentre outros aspectos que erguem a estética dos programas audiovisuais têm forte influência sobre a identidade de cada seriado. Frente a tantas variáveis, fica claro que a taxonomia dos seriados não pode se submeter a padrões de exibição de canais e outros suportes, sob o risco de serem criadas subclassificações *ad infinitum*.

Buonanno anuncia que “a temporalidade das narrativas seriadas é a base para [...] os elaborados subterfúgios pelos quais as culturas, e neste caso específico as culturas populares do mundo moderno, mantêm a ansiedade afastada” (Buonanno, 2007: 119). A autora atesta que, apesar de não ter sido uma invenção da TV, a narrativa seriada está a ela associada desde cedo, quando começaram a ser gravadas as primeiras *soap-operas* nos Estados Unidos, constituindo-se num aspecto crucial da identidade narrativa do veículo. A serialidade na televisão vem se modelando em padrões que regem a duração dos episódios e, acrescentamos, uma padronização estrutural (*teasers, tags, acts*) capaz de promover uma espécie de conforto existencial:

Confiabilidade e garantia são as prerrogativas do sistema, mesmo antes do desenvolvimento dos modelos de trama e da convenção do final feliz, e representam recursos que têm importantes implicações cognitivas e emocionais. Como lembram teorias psicológicas e sociológicas, precisamos de bases ou estruturas que sejam ordenadas, sólidas e seguras: coisas que podemos dar como certas para atribuir sentido a todos os momentos e experiências cotidianas. Precisamos dessas bases não apenas para ter confirmação, mas também para experimentar a surpresa, que, sendo uma reação ao inesperado, pressupõe a existência de esperança e expectativa (Buonanno, 2007, 121).⁹

Para melhor compreender como a serialidade se associa a nossos desejos ou expectativas, a autora buscou na origem do folhetim do século XIX os fundamentos que explicam tamanha fascinação até os dias de hoje. Sem deixar de lembrar que a serialidade sempre esteve presente, de alguma maneira, nas narrativas populares e até mesmo na tragédia grega, Buonanno ressalta que o folhetim - a despeito da crítica e das análises que o relegam como gênero “menor”, ligado a temáticas de mobilidade social, perversão, intrigas, dentre outras desdenhadas por críticos - traz uma forma rica em conteúdo. Com estratégias próprias para criar a narrativa segmentada, modelou uma interrupção sistemática e institucional do processo de leitura e das histórias, inaugurando uma relação entre texto e leitor baseada na promessa e na expectativa da interrupção, vista não apenas como um mero intervalo de tempo na leitura (ou na exibição) da narrativa, mas

como espaço de trabalho da imaginação, “entre o que já sabemos da história e o que ainda vamos saber”, explorando “a capacidade de gerar envolvimento e prazer inerentes ao adiamento da gratificação (Buonanno, 2007: 22). Toda ficção televisiva, com poucas exceções, pode ser resumida em duas fórmulas básicas de narrativa: extensão e redução. Da mesma forma que é capaz de multiplicar o corpo narrativo através de episódios e episódios que se repetem, a televisão pode abreviar tramas muito longas no âmbito do seu próprio espaço-tempo. A longa duração, ponto forte do folhetim, baseia-se no princípio de que desejamos o fim, mas também desejamos seu adiamento. Muito embora não seja uma criação do século XIX, a narrativa seriada nele se consolidou em meio às heranças do Iluminismo, da industrialização, da secularização que desestabilizou a noção de salvação e vida eterna, trazendo a morte para a esfera do mundano, para o cotidiano. Como supõe a autora, “é plausível traçar uma conexão entre duas coisas – o nascimento da narrativa e a insuportável consciência da finitude da vida” (Buonanno, 2007: 131).

Para finalizar, encontramos em Todorov (2003) a tessitura do delicado enlace entre morte, sentido da vida e fabulação ao se referir às *Mil e Uma Noites*:

A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte. Se Sherazade não encontrar mais contos a narrar, será executada. É o que acontece ao médico Dubane quando ele é ameaçado de morte. Ele pede ao rei a permissão de contar a história do crocodilo; a permissão lhe é recusada e ele morre. Mas Dubane se vingou pelo mesmo meio e a imagem dessa vingança é uma das mais belas das *Mil e Uma Noites*: oferece ao rei impiedoso um livro que este deve ler enquanto cortam a cabeça de Dubane. (Todorov, 2003:128)

Ao abrir o livro, o rei tenta passar as páginas, mas estão coladas umas às outras. Assim, ele coloca o dedo na boca e, com sua saliva, umedece-as, conseguindo virá-las pouco a pouco até se dar conta de que história não havia. As páginas estavam em branco. Foi o tempo necessário para que o veneno impregnado naquele livro o matasse. Todorov, então, conclui: “A página branca é envenenada. O livro que não conta nenhuma narrativa, mata. A ausência de narrativa significa a morte.” (Todorov, 2003: 128).

Há, certamente, outros elementos constitutivos dos programas serializados que permitem determinar suas especificidades ou singularidades. Para o roteirista, contudo, importa dominar os princípios da dramaturgia, as estruturas dos programas seriados e as estratégias de espraiamento de suas narrativas, conciliando experiência, criatividade e talento com imposições empresariais,

inovações, renovações, repetições e alterações de padrões e regras vigentes no âmbito de uma impaciente, gulosa e nada generosa indústria do entretenimento audiovisual.

Referências

ARONCHI, José Carlos S (2004). *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus Editorial.

BUONANNO, Milly; BECHELLONI, Giovanni. Il Campo. Observatorio sulla fiction italiana. Disponível em: <http://www.campo-ofi.it/glossario/index.php>. Acesso em: 13 abril 2012.

BUONANNO, Milly (2007). *The Age of Television: Experiences and Theories*. Chicago: The University of Chicago Press.

CARLOS, Cássio Starling (2006). *Em tempo real: Lost, 24 horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda.

DOUGLAS, Pamela (2007). *Writing the TV drama series: how to succeed as a Professional writer in TV*. Los Angeles: Michael Wiese Productions.

EPSTEIN, Alex (2006). *Crafty TV Writing. Thinking inside the box*. New York: Holt Paperbacks.

MENDES, Cleise. RES: Capítulos, episódios... [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <iarasyd@atarde.com.br> em 19 jan. 2010.

PALLOTTINI, Renata (1998). *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna.

SMITH, Evan (1999). *Writing television sitcoms*. New York: Perigree Book.

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

TODOROV, Tzvetan (2003). *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

A vida é alheia, mas os efeitos da cultura industrializada são nossos.

Dilma Beatriz Rocha Juliano

O conceito de “indústria cultural”, enunciado por Adorno e Horkheimer em 1947, serviu, inicialmente, para apontar o processo de mercadorização pelo qual passava a cultura, desde o iluminismo. Para eles, indústria cultural designava a produção cultural, artística e intelectual apropriada pelos processos maquinicos e colocada à disposição do consumo com a mesma lógica aplicada a todas as mercadorias industrialmente fabricadas. Eles perceberam que, desde o surgimento das sociedades de massa, todas as manifestações artísticas e culturais se contagiam e incorporam os ingredientes técnicos de sua época; de certa forma, corporificando o avanço tecnológico na expressão “indústria cultural”, principalmente nos efeitos da descontinuidade, da fragmentação e da possibilidade de reprodução em série.

Desde que sistematizado e enunciado, o conceito vem sendo apropriado, utilizado, deslocado e reapropriado como forma de crítica ao capitalismo, servindo tanto aos afetos quanto aos desafetos do processo de nivelamento das produções artísticas e culturais à mercadorização das sociedades. De um conceito exógeno à indústria – acadêmico, intelectual e dos círculos artísticos – passa, contemporaneamente, a ser utilizado pelos próprios veículos dessa indústria, não mais, certamente, com a força e pressão empregadas pelos seus autores iniciais. É possível ver e ouvir cotidianamente, na mídia televisiva, por exemplo, referências ao conceito.¹ Mas, de que sentido está recoberto o conceito dos frankfurtianos quando o lugar de enunciação é o próprio alvo crítico do conceito? Ou seja, de que maneira é empregada a expressão “indústria cultural” quando enunciada pelas produções das mídias? Quando a televisão brasileira, por exemplo, se propõe a ser crítica de si própria, quais apontamentos podem ser vistos ali?

1 | Muito frequentemente o emprego dessa temática aparece nas narrativas de ficção televisiva brasileiras (minisséries, telenovelas, casos especiais etc.) em personagens de jornalistas ou de publicitários que representam um ponto de vista sobre o papel da indústria cultural nas relações em sociedade. No entanto, trata-se de referências pontuais sem maiores repercussões no enredo como um todo. Diferente disso, as produções audiovisuais americanas há muito trabalham na perspectiva crítica da industrialização cultural; como exemplos mais recentes no filme *Good night, good luck* (2005) ou em séries televisivas como *Mad Man* (2009).

Essas são as questões centrais que animam este texto, pensadas no âmbito da teledramaturgia e tomando como objeto de análise o seriado *A vida alheia*, veiculado pela Rede Globo de Televisão, em 20 episódios, exibidos semanalmente, de 08 de abril a 26 de agosto de 2010 (divididos em duas temporadas).

A vida dos outros...

Parte-se de uma generalização que tem a concordância de muitos, se não de todos, críticos da cultura contemporânea, qual seja a de que a televisão, em especial a brasileira, compõe as relações sociais e as relações ideológicas que constituem a complexa teia do que se denomina sociedade. Não está mais em discussão a TV como um bem simbólico – ela é. A partir dessa premissa, interessa pensar sobre o que é veiculado lá.

Pensar a televisão, então, é colocar em foco este espaço de mescla de manifestações culturais históricas. Geralmente, quando se inicia uma conversa sobre televisão, a definição é dada por acumulação – rádio com imagens, junção do teatro e do cinema, mistura de rádio com cinema; isto é, para falar de televisão, é preciso enunciar as experiências culturais precedentes. Ainda, definir a estética televisiva é revisitar parentescos técnicos e artísticos que estendem seus fios no tempo.

Para Adorno e Horkheimer (1985: 134), a mescla promovida pelo movimento massificador das produções industriais caracteriza-se pelo rebaixamento estético das variações culturais e artísticas possíveis em uma sociedade. Afirmam que

Ela a [indústria cultural] faz com que o sem-sentido na base da escala desapareça tão radicalmente quanto, no topo, o sentido das obras de arte. (...) A fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação da cultura, mas igualmente como espiritualização forçada da diversão.

Ou seja, é a posição mediana na hierarquia simbólica da cultura o lugar onde se localiza essa produção - nem alta como a arte, consumida apenas por alguns, - nem baixa que não sirva para o consumo. Abolindo, com isso, a velha divisão entre o erudito e o popular. E é como bem simbólico, que não mais se dissocia da cultura, que a televisão precisa ser vista.²

2 | Imprescindível anotar, aqui, as afirmações de Pierre Bourdieu em sua complexa e ampla contribuição à sociologia dos sistemas simbólicos. Em *A economia das trocas simbólicas*, Bourdieu (1992: 102-3) diz: "O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos (em particular, do

Terceiro veículo na linha de sucessão da indústria cultural, excluindo o cinema por ter sido, desde sua criação, considerado ‘erudito’, a televisão, no Brasil, vem ocupando importante lugar na cultura midiática, desde os anos 1950. Foi rápida sua ascensão como bem cultural simbólico de maior audiência, atingindo as mais variadas camadas sociais e intelectuais do país. Na avaliação de Maria Rita Kehl (Bucci e Kehl, 2004: 43), “A televisão é a mais espetacular tradução da indústria cultural”.

No gênero teledramaturgia, a programação das emissoras brasileiras, em especial da Rede Globo de Televisão, vem recebendo também destaque internacional desde a década de 1970, do século XX. As narrativas de ficção televisiva são apontadas pelas emissoras como produto de primeira linha na cadeia lucrativa e com êxito já garantido nas exportações. Herdeiras das formas descontínuas inauguradas pelos folhetins do século XIX, no caso deste texto, são as narrativas de ficção, sob a forma de seriado, que estão em análise.

As telenovelas têm suas estruturas firmadas em uma trama central e várias tramas secundárias que se desenvolvem para contar uma história; os seriados, de outra forma, contam várias histórias que variam a cada episódio, mas que obedecem a um argumento invariável e preestabelecido.

O seriado *A vida alheia* tem o texto assinado por Miguel Falabella com a colaboração de Antonia Pellegrino, Carlos Lombardi e Flávio Marinho; são responsáveis pela direção Miguel Falabella, Cininha de Paula e Marco Rodrigo. Segundo o autor, também diretor, “Cada episódio vai retratar a história de uma capa da revista ‘Vida Alheia’, ou seja, como aquilo virou uma capa” (Falabella, 2010). Trata-se de uma “revista de fofocas”, nas palavras do próprio autor, envolvendo um grupo de jornalistas, fotógrafos, redatores, estagiários de comunicação e de artes, que não medirão esforços e estarão “dispostos a tudo por um furo de reportagem, doa a quem doer” (Idem).

Cada episódio de *A vida alheia* traz uma narrativa completa – começo, meio e fim, caracterizando-se como seriado

jornalismo, área de atração para os intelectuais marginais que não encontram lugar na política ou nas profissões liberais), é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações -, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural.

(...) pela seqüência de histórias com os mesmos personagens e cenários, em que cada episódio tem seu problema, evolução e desenlace; nele [seriado], o episódio seguinte começa como se o anterior não tivesse ocorrido. (Sadek, 2008: 33)

A estrutura central fixa da narrativa, a partir da qual se reconhece semanalmente a história, é vista de forma detalhada no primeiro episódio quando são apresentados os personagens (dona da revista, editora-chefe, advogado da revista, os fotógrafos, os repórteres)³, o cenário (a redação da revista), o enredo (o furo de reportagem), demonstração dos obstáculos (as dificuldades técnicas e éticas em obter as fotos e as entrevistas para confecção da capa e o texto de capa) e o desenlace (a edição da revista que, invariavelmente, vai às bancas).

A vinheta de abertura é também elemento que se repete, familiarizando o telespectador com aquele produto. *Flashes* luminosos e *clicks* sonoros de uma máquina fotográfica, no extracampo, compõem a vinheta. Nela, são mostradas várias capas da revista: todas com manchetes sensacionalistas, exibindo fotos de “celebridades” do mundo do espetáculo, legendadas com notícias sobre o que se poderia classificar como acontecimentos da vida privada. Na vinheta, intercalam-se as capas em primeiro plano e em plano aberto. No primeiro, destacam-se as fotos dos “escolhidos” e as manchetes, quase sempre assinalando um escândalo; e no segundo, as capas aparecem em ambientes urbanos, ocupando espaços publicitários como *outdoors* no alto de prédios, nas paredes de bancas de revistas, placas em esquinas e pontos de ônibus. Ou seja, a vida alheia exposta para todo mundo ver, como a própria música de abertura⁴ assinala:

(...) pode dar o furo
que o resto do mundo vê,
desde que haja o que receber.
Notícias de manchetes,
basta um flash,
sem recibo ou chiquê.
Tem na rede um tubarão,
o que eu quero é o meu quinhão.

Espiar a privacidade dos outros é o chamariz. À figura do *voyeur* está presa a coisa desejada, que por estar encoberta excita o olhar não autorizado. O *voyeur* mostra o limite entre o dentro e o fora e o quanto este limite pode ser mais ou

3 | São os personagens/atores: dona da revista (Catarina Faissol): Marília Pêra; editora-chefe (Alberta Peçanha): Claudia Jime

4 | A música intitulada “Notícias de Manchete” é de autoria de Tatyane Carvalho.

menos reforçado pelos interditos da cultura. É o olhar *voyeur* que escolhe a textura para proteger a si mesmo e ao objeto desejado. Pode ser a renda de um fino tecido ou a tela da TV. O buraco da fechadura, que tempos atrás era a fenda de acesso do *voyeur* à coisa desejada, é clara e explicitamente substituído pela tela da TV – transita-se da interdição ao espetáculo do ver. É o jogo duplo da TV – virar ao avesso o privado, tornando-o público; mostrar o que já é público (a vida espetacular) como mercadoria privada.

Para Adorno e Horkheimer (1985: 130-1),

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. Ao desejo, excitado pelos nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do cotidiano cinzento ao qual ele queria escapar.

No entanto, n'*A vida alheia* a promessa voyeurística de que se vai espiar a vida dos outros não passa do título. A promessa de entrada num universo desconhecido, e “mais interessante do que o nosso” – subtítulo do seriado, colocado na chamada da programação, não se estende ao enredo e nem é prorrogada na encenação. Ao contrário, o que é “servido” é, sem subterfúgios, o cotidiano já tão (re)conhecido de todos: as imagens são tão familiares que o título poderia ser “A nossa vida”, caso a indústria cultural não precisasse acenar com o fetiche da novidade. O que se vê são histórias de corridas desenfreadas pela fama, pela visibilidade no mundo das celebridades, pela ascensão social midiática e pelo lucro econômico rápido e gigantesco.

Também a chamada de estreia ressaltava o extraordinário que a vida dos outros poderia oferecer: “Com estreia para a próxima semana - *A vida alheia*. Romances, traições, segredos, escândalos e fofoca. Quem não quer conhecer a vida alheia?” Como afirma Guy Debord (1997: 191), “O indivíduo que foi marcado pelo pensamento espetacular empobrecido, *mais do que por qualquer outro elemento de sua formação*, coloca-se de antemão a serviço da ordem estabelecida, embora sua intenção subjetiva possa ser o oposto disso.” (grifo do autor).

O avanço da indústria, desde o ensaio de Adorno e Horkheimer até os aforismos de Debord, é capaz de superar as marcas ainda visíveis que separavam a cultura do dinheiro pelos primeiros, mostrando o espetáculo, enunciado pelo

segundo, como caminho da economia como falsificadora da cultura. Em 2010, a televisão não precisa mais falsear-se em veículo de função social e pode, em estágio avançado de mercadorização social, explicitamente dobrar-se sobre si mesma e rir do poderio alcançado pelas mídias. Em todos os episódios do seriado, são escrachados o abandono das relações simbólicas de doação afetivas e morais, a regência dos valores iluministas modernos e a ética que pautou a modernidade das instituições sociais; como pode ser visto no “credo” da editora-chefe, *Alberta Peçanha*, dirigindo-se ao advogado da revista: “Ora, Duran, minha função naquela revista é tornar o escândalo possível. Esqueça o aspecto moral, esqueça o limite do bom gosto”. E acrescenta: “Nós editores da revista, iguais aos donos de banco, canalhas que somos, não temos nada a perder a não ser a materialidade do dinheiro”. (Episódio “A luz que não se apaga” - 15/04/2010)

Em Adorno e Horkheimer (1985: 132), encontra-se:

Contrariamente ao que se passa na era liberal, a cultura industrializada pode se permitir, tanto quanto a cultura nacional-popular (völkisch) no fascismo, a indignação com o capitalismo; o que ela não pode se permitir é a abdicação da ameaça de castração. Pois essa constitui a sua própria essência. Essa ameaça sobrevive ao relaxamento organizado dos costumes, (...).

Há, no personagem Duran, reiteradas intervenções junto à editora-chefe ou à dona da revista, assinalando os limites legais e morais ao lucro; para ele, os interesses da revista precisam respeitar às “regras de bom tom”. Quando dizem a ele para “restringir-se às leis”, responde que “a base das leis é a ética”; ao que elas dão de ombros, ignoram. É na figura do advogado que a castração do indivíduo/telespectador se dá; a força vitoriosa da razão lucrativa faz desaparecer o indivíduo como tal, reduzindo-o a consumidor, nesse caso, da própria revista e, por extensão, da produção das mídias.

Individualidade na massa: efeito de tensão

Fragmento e totalidade compõem a dialética moderna dos processos políticos sociais, a partir das experiências midiáticas. Se, de um lado, a ideia de unidade fornece a falsificação da ideologia progressista dos últimos 200 anos, desde as revoluções europeias – francesa e industrial inglesa -, na construção dos mitos de nacionalidade e de progresso como inerentes ao desenvolvimento da espécie humana; de outro lado, a fragmentação, como efeito dos processos de industrialização e modernização tecnológica, instala-se com mais vigor no final

do século XX, como a contraparte do idealizado, exatamente pondo em questão a história da modernidade e, muitas vezes, estampando seus fracassos sociais. Num diálogo entre o fotógrafo (Lírio) e a jornalista (Manuela), ela diz: “Desde que o mundo é mundo, meu amor, a galera da geral bate palmas, enquanto a galera da área *vip* sacode as joias. Entendeu?” (Episódio 17 “Nem tudo que reluz é ouro” – 29/07/10). A crença nas mudanças sociais que aproximariam as classes, eliminando as diferenças no usufruto do progresso, cai por terra e não se constitui mais em ilusão que anima o projeto moderno.

Nas sociedades do espetáculo, deste final de século, a forma simulacral das imagens torna o lugar das coisas e o da ação dos homens sobre o mundo, fazendo-se nova forma de experiência. A esse respeito, Guy Debord (1997: 24) assinala:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo.

Estaria aí o fetiche pela mercadoria/narrativa de ficção responsável pelo sucesso desta produção televisiva? Mas, no caso do seriado, a TV nomeia a alienação e cola o desejo do telespectador em se ver na vida alheia, negando ser a sua.

Assim, a posição de consumidor dos espetáculos tanto diz respeito à ilusão da posse dos objetos pelo acesso à simulação deles, quanto se relaciona no ato de deixar-se devorar como mercadoria – já que se objetifica – numa visão espelhada da imagem de si mesmo.⁵ A ideia de simulacro, ou de fantasmagoria⁶, marca a

5 | Silvano Santiago (1991: 146-7) faz uma distinção entre espetáculo e simulacro. Ao primeiro, chama de “manifestação legítima da cultura”, e o segundo define como “entretenimento da indústria cultural”. Apesar de o crítico afirmar a validade da distinção “pois ajuda a melhor compreender o universo simbólico e cultural de hoje”, assinala a estratégia política da classificação uma vez que “Ela visa privilegiar o reino da experiência viva, in corpore, e desclassificar a experiência pela imagem, in absentia. Visa também classificar o espetáculo como forma autêntica da cultura e desclassificar o simulacro como arremedo bastardo produzido pela indústria cultural”.

6 | O uso da expressão “fantasmagoria” vem do século XIX, ao se referir à técnica produtora de imagens pelas lanternas mágicas. Em seu uso posterior, feito por Karl Marx, fantasmagoria serve para designar o “mundo das mercadorias”. Em ambos, a expressão liga-se ao sentido ótico privilegiado dentre as formas de percepção, na modernidade. Dessa maneira, a fantasmagoria tanto pode ser pensada como a ilusão de ver a coisa pela imagem dela, quanto, em última de reificação, como a imagem da coisa sobre a qual todos podem ter a ilusão da posse.

ausência do objeto (perdido nas malhas da história política das sociedades) que ele acaba por representar.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985), a partir da teoria marxista, o trabalhador mesmo confrontado com o resultado de seu próprio trabalho já não identifica, na fantasmagoria, seu labor, mantendo-se, pois, preso à impotência do “sonhador”. Assim, para os críticos, as ilusões fantasmagóricas fornecidas pelas produções massificadas servem para esconder as humanidades perdidas nas engrenagens das máquinas. Hoje, no entanto, o que se pode ver, e o seriado em questão surpreende por se constituir em exemplo disso, é que a indústria já não precisa mais esconder – pelo menos não totalmente – as mudanças nas relações entre capital cultural e capital financeiro; o escoar das simbolizações socioculturais com as quais se reconhecia a humanidade em sua distinção do mundo maquínico caracterizam a ironia no seriado.

No efeito espetacularizante da videocultura, que proporciona uma outra forma de experiência pela fantasmagoria, é preciso salientar dois pontos. Primeiro, a concepção de que esta experiência não é única, não se constitui na totalidade das situações vividas, ou seja, não há um puro virtual. Segundo, há um “real” não completamente apreendido pela perfeição tecnológica, a videocultura não é como um Midas, que torna espetáculo-mercadoria tudo aquilo em que encosta. Portanto, é possível afirmar a existência de resíduos que resistem ao totalitarismo da tela, embora componham com as mídias as relações sociais e históricas atuais.

Em concepção oposta, Guy Debord (1997: 23) afirma que

A origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo, e a expansão gigantesca do espetáculo moderno revela a totalidade dessa perda: a abstração de todo trabalho particular e a abstração geral da produção como um todo. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*. (grifo do autor).

A crítica desencantada de Debord fala do homem e da imagem de homem projetada pela máquina como realidades inextricáveis, uma totalidade tecnológica. Mas, se as reflexões desse crítico dão conta da apreensão do corpo e de seus processos perceptivos pela realidade virtual, é preciso perguntar pela dimensão subjetiva do homem; em outras palavras, a crença

no inconsciente político⁷ teima em deixá-lo escapar das forças tecnológicas e fissurar a tela.⁸

A tensão está, então, entre aquilo que resiste ao molde externo e a posição, cada vez mais forte, de dependência dos sujeitos aos objetos modelares nos quais ele se projeta. No caso específico desta discussão, trata-se da experiência sensorial (aquela não retornável pelos processos cognitivos) e a dependência em relação à imagem/fantasmagoria da vida que a tela é capaz de mostrar.

No episódio 3, intitulado “A bolsa” – exibido em 22/04/2010, a capa está sendo discutida, pois a pessoa a ser estampada recusa-se à exposição em poses eróticas e com pouca roupa, embora se trate de uma atriz que fez carreira em filmes pornô. O argumento da editora-chefe é taxativo: “Ela vai fotografar sim, porque eu prometi a ela a capa”. Ao que a dona da revista acrescenta: “A capa, Solange [figurinista], é um sonho de consumo. Estar na capa significa que você vende. A mensagem é bem clara”. E *Alberta Peçanha* acrescenta, em tom leve: “É impressionante o fascínio que esse povo tem por uma capa”. Muito embora elas saibam da possibilidade das pessoas manifestarem vontades próprias (a pessoa quer ser vista sob outro ângulo), o que a revista tem a oferecer é a dissolução das individualidades na massa midiática; salientando, além disso, o fascínio generalizado que o espetáculo é capaz de oferecer. Dito de outra forma, a aparência de distinção que figurar na capa exerce, é imediatamente desvelada como uma vontade mais forte e generalizada na expressão “povo”. Nas palavras de Bucci (Bucci e Kehl, 2004: 238),

O espaço público – mesmo o espaço público predominantemente mediado pela televisão – é campo de negociação permanente de sentidos, e isso em vários níveis. (...). O espaço público não é um espaço “colonizado” pelos poderosos, como querem alguns.” (grifo do autor).

7 | Por inconsciente político, a partir de Fredric Jameson (1992), entende-se uma dimensão subjetiva, que se compõe de camadas históricas, portanto, de formulações coletivas; tais formulações se apresentam como força latente nas interpretações da vida cotidiana. Uma dimensão em dialética constante entre a fantasia-experiência-individual e as simbolizações sociais.

8 | Nessa mesma direção, encontra-se a crítica de Jean Baudrillard (1997: 147). Ele diz: “as máquinas só produzem máquinas. Isso é cada vez mais verdadeiro na medida do aperfeiçoamento das tecnologias virtuais. Num certo nível maquinal, de imersão na maquinaria virtual, não há distinção homem/máquina: a máquina situa-se nos dois lados da interface. Talvez não sejamos mais do que espaços pertencentes a ela – o homem transformado em realidade virtual da máquina, seu operador especular, o que corresponde à essência da tela.”

Aqui, parece que a tarefa crítica poderia ser a de apontar, pelas leituras alegóricas nas imagens, as mediações entre as vivências atravessadas pelos processos modernos (econômicos e tecnológicos) e as extrações do reservatório do inconsciente, como impressões com significações que estão à deriva, num acúmulo cultural e histórico. São importantes deslocamentos que, “baseados na noção de Lacan do Real como aquilo que ‘resiste à simbolização de forma absoluta’ (Jameson, 1992: 31) e nas fantasmagorias, recuperam a memória cognitiva, e são capazes de instaurar a angústia que defronta o sujeito com os descompassos políticos entre essas duas instâncias.⁹ Buscar entretenimento na vida nos outros e deparar-se com o deboche sobre aquilo que não se pode controlar – porque é cultural e massivamente partilhado -, pode ser visto como a potencialização da tensão entre o desejo individual e a alienação como massa, na medida em que a vida dos outros remete à minha, que está exposta como mercadoria ao lado de tantas outras. Nesse sentido, não se trata mais de pôr em oposição os proprietários dos meios de comunicação e os telespectadores, nem os governos e o povo, mas de evidenciar o poder do capital.

A vida da gente....

A indústria cultural ainda é, com frequência, acusada de produzir entretenimento, em contraposição à “arte séria”. Se essa oposição ainda é válida, isso pode ser verdadeiro quando se pensa em diversão como exercício não intelectual, na medida da não exigência da reflexão cognitiva do telespectador. Por outro lado, o que esta crítica não contempla é a experiência atraente e sedutora proporcionada pelo prazer do riso, por exemplo. Nesse sentido, o entretenimento não é resistência, mas adesão de um sujeito que se entrega à sensação proporcionada pelo que vê. É esse sujeito “distraído” que está apto a resignificar mitos, tradições e valores, fazendo com que estes perdurem coletivamente, no inconsciente político, por gerações, justamente por estar, segundo Walter Benjamin (apud Buck-Morss, 2002), em estado de “sonho”. O “distraído” relaxa e põe o corpo sensorial a serviço do prazer, de sua humanidade. Ele é pego no estado de não-lógica que o estranhamento exige para obter seu efeito extraordinário.

9 | Também, nesse aspecto, há a antítese de Baudrillard (1997: 80), quando afirma: “atrás de cada imagem, alguma coisa desapareceu (a força de signo da imagem em menos do que ela representa e mais da prestidigitação que lhe é própria). O mesmo vale para o ilusionismo da informação e da memória – por trás de cada informação e de cada acontecimento algo desapareceu; sob a cobertura da informação, um acontecimento desapareceu; sob a cobertura da informação, um a um os acontecimentos nos são retirados”.

A partir de uma afirmação de Terry Eagleton a “estética nasceu como um discurso do corpo”, Susan Buck-Morss (1996: 13-4) amplia o sentido da experiência estética:

É uma forma de cognição, alcançada via gosto, audição, visão, olfato – todo o aparato sensorial do corpo. Os terminais de todos os sentidos – nariz, olhos, ouvidos, boca, algumas das áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior.

É, exatamente, nesta superfície limítrofe que se pode situar *A vida alheia*, num intermédio entre uma cultura da diversão, que significaria apenas o resguardo do trabalho – aquilo que manteria os sujeitos aptos para mais um dia de labor – e uma cultura que contém índices capazes de fazer com que os telespectadores reconheçam suas experiências históricas, enquanto afastados da luta diária pela sobrevivência.

São resíduos de sonhos, de desejos, de identificações culturais que marcam escolhas singulares. Enfim, afirma-se a presença de um inconsciente político diante das telas, mesmo não deixando de considerar as limitações impostas pelo desejo-mercadoria, que são ao mesmo tempo codificadas e estandardizadas.

O seriado tem como núcleo central da narrativa a produtora de uma revista de variedades que compete num mercado acirrado pela venda de produtos efêmeros, que não garantem nenhuma longevidade de assuntos – cada número da revista “briga” pela atenção do público leitor. Para isso, o foco é sempre a reportagem de capa, ou seja, a “chamada” capaz de atrair o olhar sobre a revista em meio à grande quantidade de publicações do mesmo tipo disponíveis nas bancas. A cada semana, a revista expõe, mais do mesmo, pessoas “famosas”, celebridades do mundo do espetáculo, que flagradas em momentos de intimidade são fotografadas e expostas à venda. Neste sentido, “a ficção sensacionalista acaba fornecendo soluções para problemas da vida real, soluções que depois passam a figurar na demagogia política” (Bucci e Kehl, 2004: 226).

No primeiro episódio, sob o título “Manchas do passado” e levado ao ar em 08/04/2010, Alberta Peçanha aparece proferindo uma palestra para alunos numa faculdade de jornalismo: “Na mídia, há dois bandos que interagem constantemente, nem sempre com bons resultados: celebridades e a imprensa nelas especializadas disputam, no dia-a-dia, uma ruidosa batalha por território”.

A representação do jornalismo cultural ou de entretenimento, desta maneira, é dada sob formas de abordagem das “notícias” e das “informações” que

visam, muito mais, a atender os interesses econômicos de quem detém os meios de divulgação, do que a corresponder à função social da informação, propriamente dita. No seriado, é o lucro econômico que move todas as personagens, desde a proprietária até o estagiário da revista. O mundo das mídias, para a editora-chefe, é selvagem, no qual, em “bandos”, as pessoas lutam por espaço. Portanto, cabe questionar se ao veicular um seriado como “A vida alheia”, a TV está diluindo a crítica e seus efeitos formadores de um telespectador astuto. Ou a crítica à indústria cultural já se expandiu de tal forma que se torna inevitável que a própria TV reflita sobre seus efeitos de industrialização? Ou, ainda, concordando com Adorno e Horkheimer (1985), o efeito da mercadorização das relações em sociedade é tão pungente que a própria crítica torna-se produto à venda sob a forma de ficção? Eugênio Bucci (Bucci e Kehl, 2004: 239) ressalta que

O lugar da televisão no Brasil, ou o lugar que é a televisão no Brasil, também nos ajuda a enxergar, por outro ângulo, (...): que os mecanismos pelos quais os fatos adquirem existência simbólica no espaço público passam, necessariamente, pelo plano imaginário da televisão. (grifo do autor)

A tríade alegórica da mescla – economia, política e cultura -, longe de ser percebida como homogênea, exige uma crítica de cada um dos elementos implicados, sem perder de vista as interfaces que os misturam. Esse movimento simultâneo é capaz de mostrar as implicações políticas da mescla contemporânea na “vida da gente”. A *vida alheia* trai a aliança político-econômica e delata o efeito “organizador” das massas promovido pela indústria cultural; efeito do qual a própria televisão se beneficia na ordem cumulativa capitalista.

Pode-se afirmar, assim, que a “indústria cultural” é, nesse seriado, mostrada como vencedora, quando pensada na engrenagem por ela própria criada, de onde produtos, subprodutos e a própria crítica são mercadorias-moedas, garantias de lucro. Muito embora, o tom de sátira, a fina lâmina que sangra antigas referências sociais simbólicas não impeça de perceber que o gosto amargo do “veneno” que o seriado destila, atinja tanto o telespectador quanto ela própria, como integrantes da mesma sociedade de massas. Com a vitória do capital, todos são perdedores.

O conceito dos frankfurtianos ainda guarda potência, pois “os conceitos não devem servir apenas para aumentar o conhecimento – devem servir também para produzir emancipação” (de Lagasnerie apud Peres, 2012: 39).

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (1985). *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BAUDRILLARD, Jean (1997). *Tela total: mitos-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre (RS): Sulina.

BOURDIEU, Pierre (1992). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.

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

BUCK-MORSS, Susan (1996). Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. Trad. Rafael Lopes Azize *Travessia-Revista de Literatura*, Florianópolis, n.33, ago-dez/1996, p.11-41.

____ (2002). *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte (MG): UFMG; Chapecó (SC), Argos.

DEBORD, Guy (1997). *A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

FALABELLA, Miguel. *Conheça o elenco do seriado A Vida Alheia*.

Disponível em: <http://videoshow.globo.com/VideoShow/Noticias/0,,MUL1542993-16952,00-CONHECA+O+ELENCO+DO+SERIADO+A+VIDA+ALHEIA+DE+MIGUEL+FALABELLA.html>. Acesso em 12/04/2010.

JAMESON, Fredric (1992). *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática.

PERES, Marcos Flávio (2012). O vira-casaca. *CULT*, n.166, março/2012, ano 15, p.38-9.

SADEK, José Roberto (2008). *Telenovela. Um olhar do cinema*. São Paulo: Summus.

SANTIAGO, Silvano (1991). Alfabetização, leitura e sociedade de massa. In: NOVAES, Adauto (org.). *Redes imaginárias: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras; Sec. Municipal de Cultura.

Das possibilidades narrativas nas plataformas de mídia

João Carlos Massarolo

Introdução

Na era da convergência midiática, novas plataformas de mídia emergem na mesma velocidade e na mesma proporção das inovações tecnológicas. Esses avanços possibilitam que uma história seja desdobrada em diversas mídias, criando a arquitetura de um universo narrativo que se expande em diferentes direções, mantendo as características originais e utilizando os dispositivos de geolocalização para estimular a migração de públicos. Este artigo aborda algumas noções centrais para o entendimento das novas práticas narrativas, buscando analisar a construção de mundos de histórias, levando em consideração a produção de conteúdo dos usuários, sobretudo as novas formas de participação colaborativa. Pretende-se, assim, identificar os discursos narrativos que permitem a integração de mundos compartilhados e promovem uma reconfiguração do campo de estudos da narrativa audiovisual.

Nos primórdios da internet, a narrativa digital se desenvolveu em ambientes fechados e conexões eram restritas às salas de computadores. Os arquivos circulavam interconectados entre si pelas páginas das Internet através de links criados pela linguagem de hipertexto baseada em marcas, HMTL (Hipertext Markup Language). Essa tecnologia de escrita virtualizou os processos de leitura e criou os espaços narrativos das ficções hipertextuais. A dinâmica hipertextual, centrada no conjunto de nós ou *links*¹ entre diferentes partes de um mesmo documento, ou para outro documento, tornou canônica as ficções hipertextuais² e muitas delas foram disponibilizadas na plataforma *Eastgate*³, criada especialmente com essa finalidade. Desde então, a ficção hipertextual é considerada como uma “narrativa nativa” do ambiente digital, criada basicamente com o objetivo de “utilizar aplicações da internet para criar links para sites além delas mesmos” (Page, 2011: 01).

1 Um link é uma estrutura capaz de conectar no mínimo, dois nós de informação entre si, oferecendo uma navegação não sequencial no espaço hipertextual.

2 Dicionário Kazar (Pavitch, 1989) e *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante* (Calvino, 1993) são consideradas novelas hipertextuais impressas.

3 Disponível em: <<http://www.eastgate.com/>>. Acesso em: 10 mai. 2012.

Neste período inicial da internet, foram exploradas as associações teóricas entre a forma hipertextual e a produção textual pós-estruturalista, tais como: o termo “lexia” em Roland Barthes; a concepção de “rizoma” em Deleuze e Guattari; a teoria “desconstrutivista” em Jacques Derrida; a questão da “autoria” (autor/produzido) em Foucault e noção de “obra aberta” em Umberto Eco. Neste processo, o pós-estruturalista George P. Landow retomou a Teoria Crítica Literária para definir a linguagem hipertextual como uma estrutura libertadora que favorece as escolhas do leitor. Essa aproximação com as teorias pós-estruturalistas baseada em premissas do texto impresso mostrou-se pouco inovadora, circunscrevendo as interações aos caminhos definidos pelos links em detrimento das necessidades de imersão do usuário.

Deste modo, nos primórdios da internet a linguagem hipertextual gerou práticas narrativas inovadoras nas plataformas de mídia, permitindo a participação dos usuários no desenvolvimento de uma obra ficcional por meio do compartilhamento de informações nos fóruns e comunidades virtuais. A poética aristotélica em *Computer as Theatre* (1993), de Brenda Laurel, análise fílmica em *A Linguagem das Novas Mídias* (2001), de Lev Manovich e a Literatura em *Hamlet no Holodeck* (2003), de Janet Murray, são referências de estudos das novas plataformas de mídias e o potencial da narrativa audiovisual na web 2.0, levando em consideração a participação dos usuários.

Plataformas de mídia para contar histórias

O advento da web 2.0 proporcionou a explosão de conteúdo gerado pelos usuários, que passaram a trocar arquivos nas comunidades organizadas em fóruns, redes sociais e sites de compartilhamento com um interesse em comum: compartilhar histórias. Num contexto em que mídias sociais evoluem rapidamente, muitas plataformas são substituídas antes mesmo do seu potencial para contar histórias ser explorado⁴ e, por outro lado, o acesso relativamente facilitado a dispositivos como câmeras digitais e aparelhos celulares para a produção de conteúdo audiovisual permite que os fãs se tornem criadores de suas próprias histórias e paródias.

4 | Wikis é uma ferramenta que surgiu para constar histórias, mas que é usada para agregar conteúdos como no popular projeto Wikipedia. Páginas wikis são colaborativas e o aplicativo MediaWiki permite anexar histórias aos termos registrados na Wikipedia. No romance wiki - A Milion Penguins, parceria entre a editora britânica Penguin e a University of Leicester, em 2007, os usuários reescreveram a *Ilíada*.

Mídias sociais, por exemplo, YouTube⁵ e outros sistemas de postagem e compartilhamento de vídeo online como *Podcasts*, estimulam o ativismo digital; muito do que os fãs produzem são modelos de comportamento desejado, pelas audiências, e incorporados pelos universos narrativos, gerando uma maior participação. Neste trabalho, o uso de termos como plataformas de mídia “refere-se especificamente à comunicação que ocorre através de múltiplos meios de distribuição, canais de mídia ou meios de transmissão” (Dena, 2009: 56). As plataformas de mídias, abordadas a seguir, facilitam o acesso das audiências às novas formas de cultura participativa.

Facebook

Facebook⁶ é a principal rede social que emergiu nos últimos tempos, beirando quase um bilhão de usuários em todo o mundo e ostenta uma plataforma colaborativa que preenche uma premissa das plataformas transmidiáticas: a participação dos usuários se torna contributiva através de micronarrativas que são atualizadas no status, postagem no mural, comentários, convites para participar de eventos, listas de discussão, aplicativos de jogos, entre outros. Essas funcionalidades da rede social são próximas daquelas oferecidas pelos blogs. Na abertura de uma conta na rede social, tal como acontece num blog, é apresentado o perfil do usuário e assim, uma “personagem emerge a partir da intersecção e acumulação de todos esses dados, estendidos ao longo do tempo” (Alexander, 2011: 72).

O perfil de um usuário pode estar na origem de mundos de histórias. O aplicativo *Storyteller Wildfire*⁷ do Facebook, por exemplo, transforma feedbacks dos usuários em histórias patrocinadas, aquelas que aparecem no lado direito da página do site. Por outro lado, uma peça publicitária divulgada nas redes sociais pode ampliar o alcance dos meios tradicionais, como a campanha de marketing da marca de vodka Absolut, que exibiu com exclusividade na rede social o curta-metragem *I'm Here* (2010, de Spike Jonze⁸). Recentemente, a Fiat lançou a campanha “rotas alternativas”⁹ e os usuários criam *podcast* para contar suas histórias em vinhetas de áudio com duração de dois minutos.

5 | Disponível em: <http://www.youtube.com/>. Acesso em: 10 mai. 2012.

6 | Disponível em: <http://www.facebook.com/>. Acesso em: 10 mai. 2012.

7 | Disponível em: <http://stories.wildfireapp.com/>. Acesso em: 10 mai. 2012.

Twitter

O microblog Twitter¹⁰ é uma rede social com base de usuários relativamente grande, mas que é vista como um local mais apropriado para conversas sobre temas cotidianos do que como uma plataforma para desenvolver narrativas. Apesar do imediatismo como são tratadas as informações no Twitter, existem projetos que exploram a plataforma como um meio de interação literária com o público. Como acontece nos blogs, “contar histórias no Twitter pode ser dividido em modos. Em primeiro lugar, o imediatismo do Twitter se presta para ‘viver’ as histórias” (Alexander, 2011: 61). *Storify*, lançado em 2010, é uma plataforma para criar histórias dos fatos mais discutidos no Twitter, agregando informações de outras fontes (posts no Facebook, Instagram, Flickr, entre outros). Recentemente, foi lançada uma versão do aplicativo para iPad¹¹ com funcionalidades que permitem postar *tweets*.

Um segundo modo narrativo do Twitter usa os *tweets* individuais como narrativas curtas ou micronarrativas tais como poemas Haikai e aforismos. Segundo Alexander, a terceira categoria de Twitter se relaciona “com o presente e baseia-se numa longa história de curta duração, com observações incisivas” (2011, pg. 63). O debate entre um usuário que usou um falso perfil para debater com um candidato à prefeitura de Chicago, EUA, tornou-se livro: *The F***ing Epic Twitter Quest of @MayorEmanuel*,¹² de Dan Sinker (2011)¹³. *Tweetarrator*¹⁴ reconta algumas histórias da literatura universal através de *tweets*. *The Baron of Grogswig*, de Charles Dickens, e *A Haunted House*, de Virginia Woolf, são exemplos de obras adaptadas para *tweets* de 140 caracteres.

Aplicativos

Do ponto de vista dos estudos da convergência midiática, aplicações criadas para dispositivos móveis têm desempenhado um papel importante no desenvolvimento de narrativas para o meio digital. Plataformas de mídia social para compartilhamento de imagem como o site Flickr¹⁵ permitem que comentários e anotações sejam

10 | Disponível em: <https://twitter.com/>. Acesso em: 10 mai. 2012.

11 | Disponível em: <http://brasil247.com/pt/247/gamesapp/43720/Storify-para-iPad-d%C3%A1-nova-vida-%C3%A0-ferramenta.htm>. Acesso em: 10 mai. 2012.

12 | Disponível em: <http://www.amazon.com/>. Acesso em: 10 mai. 2012.

13 | Disponível em: <http://www.amazon.com/>. Acesso em: 10 mai. 2012.

14 | Disponível em: http://tweetarrator.blogspot.com/p/about_23.html. Acesso em: 10 mai. 2012.

realizados sobre uma imagem, tal como é a prática dos blogs. Essa realimentação do sistema confere às histórias contadas por imagem uma dimensão social, como é o propósito do aplicativo Instagram¹⁶ - um serviço gratuito de compartilhamento de fotos do iPhone e disponibilizado para outras plataformas que traz uma série de recursos para os usuários aplicarem diferentes filtros e efeitos em suas fotos, além de poderem publicá-las nas redes sociais ou na própria rede do sistema. A manipulação da imagem de lugares suscita novas leituras e modifica a visão dos usuários sobre o espaço, reconfigurando a identidade dos lugares. O aplicativo *Cartagr.am*¹⁷, desenvolvido a partir do sistema *Instagram*, possibilita organizar as fotos geotaggeadas do *Instagram* de acordo com mapas. Deste modo, histórias são criadas e as identidades dos lugares são reconstruídas a partir das imagens destes mesmos lugares.

Por outro lado, os celulares, principalmente smartphones como iPhone da Apple, dotados de câmera de vídeo de alta definição e aplicativos de geolocalização, tornam ubiquamente possível o uso crescente de aplicativos que integram narrativas espaciais às plataformas de redes móveis. *FourSquare*¹⁸, criado por Dennis Crowley e Naveen Selvadurai, em 2008, cuja versão definitiva foi publicada em 2009, é uma rede social para dispositivos móveis como smartphones (iPhone e Android, entre outros), que também funciona como um jogo, com a motivação extra do usuário se tornar prefeito de um local no mundo real e obter, eventualmente, algum tipo de recompensa se o local for cadastrado na rede social.

Blogs

Os blogs não são apenas uma das plataformas mais antigas e duradouras para a geração de conteúdos inovadores, mas também de maior interação com a web 2.0. Uma variante dos blogs, o videoblog, foi a ferramenta visualizada pela personagem Jessica Hamby¹⁹, para participar da construção do universo ficcional da série televisiva norte-americana *True Blood*²⁰. No videoblog, Jéssica

15 | Disponível em: <<http://www.flickr.com/>>. Acesso em: 10 mai. 2012.

16 | O aplicativo foi criado por Kevin Systrom e Mike Krieger e lançado em 2010. Disponível em: <<http://instagr.am/>>. Acesso em: 10 mai. 2012.

17 | Disponível em: <<http://cartagr.am/#3.00/0.00/0.00>>. Acesso em: 10 mai. 2012.

18 | Disponível em: <<https://pt.foursquare.com/>>. Acesso em: 10 mai. 2012.

19 | Disponível em: <<http://babyvamp-jessica.com>>. Acesso em: 10 mai. 2012.

20 | *True Blood* é uma série de TV criada por Alan Ball e lançada nos EUA, em 2008, pelo canal HBO. No Brasil, a série televisiva é exibida pelo mesmo canal a cabo.

discorre sobre o seu cotidiano de vampira; comenta através de textos e vídeos as situações que vivencia na série, como o namoro com o humano Hoyt Fortenberry e o preconceito que sofre da mãe do namorado, por fazer parte de uma minoria.

Blogueiras como Jessica possuem uma “persona” e, mesmo que ela seja uma personagem ficcional, os seguidores se dedicam a estudar cada fragmento de vídeo para desvelar sua identidade, buscando entender suas motivações e seus desejos. Jessica Hamby, uma adolescente de 16 anos, é apresentada como uma vampira recém-criada que encontra dificuldades em se adaptar à sua nova vida. O seu blog é pessoal, confessional, um blog “feminino”, o que evidencia o fato de que grande parte dos comentários na página sejam conselhos e declarações de amor à personagem.

No final da terceira temporada, entra em cena uma boneca velha e assustadora. Na temporada seguinte, a boneca que faz parte de uma trama secundária, aparece num lugar inesperado e essa informação não é fornecida na série televisiva, mas é mostrado com exclusividade no videoblog. Deste modo, um acontecimento na série televisiva é resolvido no videoblog da Jessica, destacando a definição de Jenkins (2003: 3) de que “cada meio deve fazer o que sabe fazer de melhor”. No entanto, o videoblog geralmente é usado para comentar e ilustrar a trama da série televisiva, e o espectador necessita consumir episódios da série para entender o videoblog, o que contraria outra premissa de Jenkins de que “cada acesso à franquia deve ser autônomo”.

Janet Murray denomina extensões diegéticas como videoblog de “hiperseriado”, entendendo-as como um “formato em que os artefatos do mundo ficcional da série de televisão começam a migrar para o espaço enciclopédico da internet, onde o público pode desfrutar de interação virtual com navegação” (Murray, 2003: 236). Na perspectiva da narrativa transmídia, as extensões diegéticas fornecem às audiências informações adicionais que complementam a história central, concentrando pistas migratórias em estruturas com uma arquitetura narrativa espacial.

Novas plataformas narrativas

O fenômeno da convergência midiática aumentou o consumo de mídias sociais, o que fez surgir demandas por áreas cada vez mais extensas e diversificadas para o compartilhamento de universos ficcionais. Para Henry Jenkins, a integração de suportes e meios comunicacionais num contexto em que os usuários participam

ativamente da construção de universos ficcionais proporcionou o surgimento da narrativa transmídia. Estudos recentes focados tanto nos meios quanto na narrativa suscitaram novas abordagens e visão distinta das propriedades específicas das plataformas de mídias.

Klastrup e Tosca, por exemplo, se distanciam de uma visão centrada nas mídias e abordam os universos ficcionais como um modelo abstrato de conteúdo denominado “mundo transmidiável”. Para Marie-Laure Ryan, os estudos centrados nas mídias, a semiótica e a revisão do paradigma da narratologia baseado nos estudos da narrativa em todas as mídias como “narratologia transmidiável” (2004: 35). Essas abordagens teóricas distintas apresentam visões complementares para o estudo de transmídia e fornecem as condições para um maior entendimento das novas plataformas narrativas.

Narrativa transmídia

Por não haver ainda uma compreensão compartilhada da narrativa transmídia, as abordagens acadêmicas que buscam definir essa noção situam-se entre diferentes interpretações e cada estudo reflete novas convergências de visões. Henry Jenkins define a narrativa transmídia como histórias que são desdobradas nas diversas plataformas de mídia, sendo que cada uma delas deve contribuir de forma distinta para a compreensão do universo narrativo. Os princípios canônicos de coesão e coerência das extensões que norteiam a construção de universos narrativos compartilhados são baseados no *storyworld* - mundo de histórias criado a partir de uma narrativa canônica. No entender de Jenkins, essa abordagem se aplica às franquias de mídias em que as narrativas “estão se tornando a arte da construção de mundos, à medida que os artistas criam ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia” (Jenkins, 2008: 158).

Se cada plataforma deve fazer o melhor para contar um pedaço da história, o importante não é somente quebrar um mundo em várias partes e determinar que o produto seja autocontido, mas, sim, que cada uma das mídias se concentre em dar o melhor de si, ou seja, uma história disponibilizada numa mídia pode e deve expandir o universo narrativo para outras plataformas. O usuário, ao desbloquear uma história numa plataforma, adquire expertise sobre o tema e faz uso da imersão nos espaços narrativos para migrar de uma mídia para outra. Os diferentes estágios vivenciados nessa experiência reforçam a sua noção de pertencimento a um determinado universo narrativo e faz com que o público se

identifique com os textos dispersos em diversas mídias, de forma autônoma ou relacionados. Neste sentido, a dispersão textual e o trânsito por diferentes mídias, propriedades intrínsecas da narrativa transmídia, exigem um repensar das práticas comunicacionais dos grandes conglomerados tradicionais.

Para que a construção de um universo narrativo nas plataformas de mídias²¹ seja compatível com a história criada, é necessário que esse universo seja estruturado como um mundo coeso e coerente. Sendo assim, é importante identificar os elementos do universo narrativo que formam a base das propriedades comunicacionais de uma obra. Essas características tornam possível desdobrar os produtos derivados da obra original, cada qual com sua forma e função específica, porém, mantendo a coerência e a continuidade com a história e as personagens, o que torna a experiência do usuário mais significativa, conforme ele transita por diferentes mídias.

Conforme Giovagnoli (2011: 81), a narrativa transmídia participativa “usa histórias criadas por indivíduos que arranjam suas fábulas em enquadramentos narrativos mais amplos retirados da literatura, entretenimento, cinema, videogames, televisão, propaganda, histórias em quadrinho e a internet”. A narrativa transmídia participativa é focada na construção de mundos abertos, compartilhados entre autores (não há um único autor), e as histórias são recriadas pelos fãs comprometidos com os aspectos canônicos de uma obra, levando em consideração que as “especulações e elaborações dos fãs também expandem o universo em várias direções.” (Jenkins, 2008: 158).

Por outro lado, a narrativa transmídia sinérgica corresponde ao modelo das franquias de mídia e que Giovagnoli (2011, pg. 91) considera como uma “produção em escala global de mundos de histórias, narrativas e experiências artísticas”. Neste modo narrativo, a construção de um mundo fechado é criada por um único autor e projetado desde o seu início como uma narrativa transmídia. Na franquia *Matrix*, os irmãos Wachowski foram autorizados pelos executivos da Warner Bros a desenvolver seus planos de um projeto transmídia após o sucesso inicial do filme. O anime *The Animatrix* (2003) foi sucedido pelo videogame *Enter the Matrix*, posicionado entre *The Matrix Reloaded* (2003) e *The Matrix Revolutions* (2003). A última obra desse universo narrativo foi o videogame online multiplayer *The Matrix Online* (2004). A complexa narrativa de *Matrix*, no qual a geração de conteúdos foi unificada, serializada e autocentrada pelos seus autores, pode significar tanto um estímulo ao consumo de narrativas quanto uma nova lógica estrutural das narrativas transmídias sinérgicas.

Mundo Transmidiável

No artigo *Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworld Design* (2004), Lisbeth Klastrup e Susana Tosca consideram como positiva a proposta de Jenkins de buscar um equilíbrio na relação entre o conteúdo produzido pelos grandes conglomerados de mídia e os produtos consumidos pelos usuários. Mas, para elas, a narrativa transmídia é um aplicativo dos mundos de histórias desdobrados nas diversas plataformas de mídia, enquanto que o conceito de mundo transmidiável é sobre as propriedades abstratas que atravessam as diferentes plataformas de mídia.

Para Klastrup e Tosca, a abordagem do mundo transmidiável “permite ir além de uma perspectiva teórica centrada na mídia e se concentrar no próprio sistema abstrato de conteúdo e como ele é experimentado.” Deste modo, as autoras relacionam o conceito de mundos transmidiáveis à teoria dos gêneros e da adaptação, buscando determinar suas características, tendo em vista a aplicação desse conceito no design de mundos das franquias de mídia²². Klastrup e Tosca se concentram no modo pelo qual os mundos transmidiáveis podem ser organizados e apresentados em qualquer forma de mídia, tendo em vista que existem elementos que estão além da articulação textual e material das plataformas de mídia e que fazem parte somente do *worldness*.

Mundos transmidiáveis são sistemas abstratos de conteúdo a partir do qual um repertório de histórias de ficção e de personagens que podem ser atualizados ou derivados através de uma variedade de formas de mídia. O que caracteriza um mundo transmidiável é que público e designers compartilham uma imagem mental do “worldness” (uma série de características distintas do seu universo). (Klastrup e Tosca, 2004: 150).

Na prática, essa abordagem é caracterizada pela noção de que tanto o público quanto os designers compartilham uma mesma imagem mental. Para que um mundo transmidiável seja considerado fiel à configuração inicial de sua história nas plataformas, são identificados os principais elementos do seu *worldness*. Essa noção é entendida, neste artigo, como um conjunto de orientações que

22 | Segundo Christy Dena (2006), essa abordagem é próxima da noção de “transficcionalidade”, entendida como a possibilidade de o conteúdo ser reaproveitado ou readaptado em todas as plataformas. Para a autora, uma história pode começar num meio e terminar noutro, mas não existe a possibilidade de que cada texto seja autossuficiente como é preconizado por Jenkins. Segundo Dena, na transficção a “história é dependente de todas as peças em cada meio, dispositivo ou site para ser lido/vivido e para ser compreendido. Basicamente, nenhum segmento único será suficiente.”.

forneem garantias para a continuidade do mundo. As características intrínsecas de uma narrativa originam-se da primeira versão de mundo e são constituídas pelos *topos*, *mitos* e *ethos*. Muitas vezes, as características do mundo mudam com o tempo, dando origem às construções alternativas e isso pode trazer uma série de complicações porque é da natureza dos fãs cultuarem *worldness* através de todas as extensões midiáticas.

Afirmam Klastrup e Tosca, nos seus estudos sobre a franquia *O Senhor dos Anéis*, escrita por J. R. R. Tolkien e adaptada para o cinema por Peter Jackson, que o mito se refere à criação da Terra Média com suas diferentes raças e histórias de seu povo, ou seja: conflitos, batalhas, inclusive personagens, criaturas, histórias e acontecimentos. Os *topos* da franquia são detalhes da língua falada, da poesia cantada e as tradições da Terra Média, enquanto *ethos* em *O Senhor dos Anéis* é a luta entre o bem e o mal, o amor da natureza e da beleza, a exaltação da amizade e as qualidades heroicas.

Esses elementos fazem com que os usuários se identifiquem e interajam com o sistema transmidiável. No entanto, as extensões da narrativa transmídia que funcionam como porta de entrada para universos narrativos permitem o acesso a um público mais amplo nas plataformas de mídias, mas nem sempre são compreendidas pelos usuários dos mundos transmidiáveis. Isso acontece porque a narrativa transmídia oferece uma experiência global mais complexa do que a prevista pelo sistema transmidiável.

Narratologia transmidiável

Paralelamente aos estudos de Henry Jenkins e Klastrup e Tosca, a teórica da narratologia, Marie-Laure Ryan, concentra seus esforços em análises que transcendem o conceito de narrativa baseada na noção canônica da linguagem literária, buscando identificar as propriedades de um texto narrativo que interagem com as plataformas de mídia. Ryan define a narrativa como um conjunto de operações cognitivas, considerando que o significado de uma história não é o mesmo em diferentes mídias. Para a autora, essa abordagem permite integrar os estudos da narrativa nas plataformas de mídias na perspectiva de uma narratologia cognitiva.

Assim, a narratologia transmidiável pressupõe o estudo da narrativa através das mídias e a compreensão do significado narrativo nos vários meios de comunicação, operando uma distinção “entre o significado da narrativa e os signos que o carrega”

(Ryan, 2005). Ou seja, o conceito de narrativa é independente do meio em que a história é representada e pode ser compreendido como uma imagem mental ou uma construção cognitiva, tendo em vista que os seus elementos constituintes podem ser analisados a partir dos estímulos que desencadeiam a construção da imagem mental.

Vista dessa forma, a narratologia transmidiável não é análoga à narrativa transmídia. A narrativa transmídia é a arte de construir mundos de histórias (*storyworld*), enquanto a narratologia transmidiável “é o estudo da natureza específica de cada meio independentemente do modo narrativo em geral; não o fenômeno dos mundos ficcionais sendo expressos por mídias distintas” (Dena, 2009: 187). Para Ryan, um núcleo de significados de uma história pode migrar através das mídias, mas o seu potencial narrativo será preenchido e atualizado de modo diferente em cada mídia. Mesmo assim, o fato de uma história poder migrar de um meio para outro “não quer dizer que todos os meios ofereçam os mesmos recursos narrativos ou que, a transposição de mídia produza efeitos sobre a história” (Ryan, 2005).

Desse modo, o campo de estudos descrito como narratologia transmidiável interroga a natureza da própria narrativa a partir das relações que se estabelecem entre a narrativa e a mídia. Para os narratologistas o “meio” é independente da narrativa ou do suporte em que a história se desenvolve. Para Ryan, os textos narrativos são estruturas abertas, concêntricas, que sobrepõem camadas de conteúdos e níveis de significados distintos, oferecendo inúmeras possibilidades de acesso e portas de entrada com diferentes graus de adesão à história, o elemento central da narrativa.

Entende-se, com isso, que a narratividade não se define como uma propriedade intrínseca ao texto, mas, sim, como uma série de condições difusas e concêntricas que garantem a concepção de uma narrativa construída em camadas e que se atualiza num determinado contexto, de acordo com os interesses dos usuários. Esses roteiros narrativos podem evocar mundos povoados por eventos e objetos, mas não configuram a macroestrutura de uma história. Consequentemente, as mudanças que ocorrem nesse mundo são provocadas por ações e acontecimentos que, apenas quando vistos em conjunto, formam a trama de uma história.

A trama é uma sequência de eventos e o discurso narrativo é o modo como esses eventos são representados. Os eventos dramáticos existem *a priori* e o discurso narrativo é uma atualização textual da história, mas, diferentemente do discurso, a

história não é uma representação codificada em sinais materiais. Segundo Ryan, as propriedades intrínsecas da narrativa são elementos chaves da narratologia transmidiável e fazem com que o entendimento da história dependa inteiramente do seu significado. A história é uma “imagem mental ou uma construção cognitiva que diz respeito a certos tipos de entidades e as relações entre estas entidades” (Ryan, 2005).

Para David Herman (2009: 182), o estudo desses elementos pertence à narratologia cognitiva, “entendida como o estudo de aspectos relevantes da mente na prática de contar histórias, em qualquer que for o meio em que essas práticas ocorram”. A história construída pelo usuário na interação com o texto narrativo é uma representação mental que permite distinguir o discurso narrativo entre outros textos possíveis.

Compreende Christy Dena (2009: 17) que as propriedades “do meio moldam a forma da narrativa e afetam a experiência da narrativa”. Ou seja, as propriedades intrínsecas das mídias é que tornam um meio distinto de outro e mesmo as adaptações feitas de uma mídia para outra como em *O Senhor dos Anéis*, possuem linguagem distinta. Adaptações são experiências narrativas que se moldam de acordo com a mídia. Segundo Ryan, as mídias mudam de função de acordo com o contexto tecnológico e cultural. A televisão, por exemplo, provocou mudanças numa mídia anterior, o cinema e o YouTube e outros sistemas de postagem de vídeos *online* redefinem as funções da televisão.

Essas propriedades das mídias pressupõem a existência de um *storyworld* dos meios para exploração do significado narrativo no âmbito de um ecossistema midiático. As mudanças das funções culturais das mídias relativizam a sua capacidade narrativa e, por outro lado, demandam novas estratégias de participação, diferentes modos de envolvimento e de “coisas para fazer” com a narrativa nas plataformas de mídias.

Considerações finais

Na convergência midiática, práticas narrativas inovadoras de caráter experimental têm sido desenvolvidas nas diversas plataformas de mídias. Este artigo pretendeu analisar e discutir algumas concepções teóricas fundamentadas tanto no campo de estudos de mídias quanto da narratologia, buscando obter uma maior compreensão das diferentes visões do campo de estudos de transmídia. Atualmente, os processos de transmídiação se constituem num desafio teórico e

se apresentam como um novo paradigma para o entendimento das estratégias utilizadas na criação de sinergias entre os mundos de histórias desdobradas nas plataformas de mídias.

Uma das conclusões que emerge deste estudo pressupõe, entre outras coisas, que para os teóricos das mídias a narrativa transmídia pode ser considerada como uma “narrativa nativa” do ecossistema midiático da comunicação contemporânea. As plataformas de mídias antigas como o cinema e a televisão, por exemplo, procuram adaptar suas funcionalidades às novas formas de participação e proporcionam experiências modularizadas que visam à exploração de novos espaços narrativos.

O que os teóricos das mídias e da narrativa compartilham em comum como um dado significativo e de maior importância é a cultura participativa. A produção de conteúdo e o consumo de experiências narrativas, enquanto traço distintivo das novas práticas narrativas, não é uma novidade nos meios de comunicação, mas graças aos baixos custos de acesso à web 2.0, e as facilidades tecnológicas para manuseio de textos narrativos, comunidades *online* trocam experiências e possuem suas próprias mídias para contar histórias, misturando formatos e gêneros narrativos.

As histórias compartilhadas nos fóruns de discussão e nas comunidades *online* são estruturas formais serializadas que organizam a fragmentação da experiência narrativa nas redes sociais (Facebook, Twitter, Google +, entre outras). Deste modo, os escritos em forma de diários nos blogs, aplicativos de armazenamento e manipulação de fotos e os dispositivos de geolocalização, são canais de mídia utilizados pelos usuários que aumentam o nosso grau de conhecimento das possibilidades narrativas.

Para os narratologistas as mídias são entidades com características próprias, capazes de assumir novas funções ao serem modificadas e inseridas num determinado ambiente, moldando-o e se adaptando ao novo cenário cultural. Por outro lado, as narrativas funcionam como aplicativos de histórias que, ao serem desbloqueadas nas plataformas de mídias, proporcionam novas experiências transmidiáticas.

Essas distinções conceituais realçam as preocupações, por um lado, com as diferentes materialidades dos meios (Jenkins e Klostrop e Tosca) e, de outro, como forma de reconhecer a influência da semiologia (Christy Dena e Marie-Laurie Ryan).

Essas visões distintas servem de estímulo ao debate mais amplo sobre as diferentes perspectivas de análises que norteiam o campo de estudos de transmídia.

Referências

ALEXANDER, Bryan (2011). *The New Digital Storytelling: Creating Narratives With New Media*. California, Praeger,.

DENA, Christy (2009). *Transmedia practice: theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments*. University of Sydney, Australia.

_____ (2006). *Writing Predictions for the Next Decade*. Disponível em: <http://www.christydena.com/2006/01/writing-predictions-for-the-next-decade/>. Acesso: 25 mar.2011.

GIOVAGNOLI, Max (2011). *Transmedia Storytelling: Imagery, Shapes and Techniques*. Library of Congress, ETC Press.

HERMAN, D (2009). *Basic Elements of Narrative*. Wiley-Blackwell: Oxford.

JENKINS, Henry (2008). *Cultura da Convergência*. São Paulo, Editora Aleph.

LAUREL, Brenda (1993). *Computer as Theatre*. Massachusetts: Addison-Wesley.

KLASTRUP, Lisbeth e TOSCA, Suzana (2004). *Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworld Design*. Disponível em: <<http://portal.acm.org/citation.cfm?id=1033145>>. Acesso: 25 mar. 2011.

MANOVICH, Lev (2001). *The Language of New Media*. Massachusetts: The Mit Press.

MURRAY, Janet. (2003). *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural.

PAGE, Ruth, THOMAS, Bronwen (Org.) (2011). *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*. University of Nebraska Pres.

RYAN, Marie-Laure (2005). *Defining Media from the Perspective of Narratology*. In.: *Narratology beyond Literary Criticism*. MEISTER, Jan C. (Org.) Berlim, Walter de Gruyter (2005). Disponível em: <http://pure.au.dk/portal/files/7562/M-L_Ryans_paper.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2011

RYAN, Marie-Laure (2004). *Narrative Across Media: the languages for Storytelling*. University of Nebraska.



Colaboradores

Cássio dos Santos Tomaim

Doutor em História pela Unesp/Franca (2208) e atua nos Mestrados em Comunicação e em História da UFSM. Professor do Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM, campus de Frederico Westphalen (RS). Nos últimos anos tem se dedicado ao estudo do documentário no campo da relação Cinema e História. É autor do livro *Janela da Alma: cinejornal e Estado Novo - fragmentos de um discurso totalitário* (Annablume & Fapesp, 2006). E-mail: tomaim78@gmail.com

Dilma Beatriz Rocha Juliano

Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e doutora em Teoria Literária pela mesma instituição. Professora da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), atuando no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, e no curso de graduação em Cinema e Realização Audiovisual. As pesquisas e publicações situam-se na interface entre literatura, cinema e televisão, enfocando, mais especificamente, as narrativas ficcionais de massa (folhetins, telenovelas, minisséries, seriados), a partir de referências teóricas produzidos pelos Estudos Culturais e pela Sociologia da Cultura. E-mail: Dilma.Juliano@unisul.br

Eduardo Tulio Baggio

Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná (1998), mestrado em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2004) e é doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Atualmente é professor do ensino superior do curso de Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Autor de artigos e resenhas sobre cinema nas revistas Doc On-line, Revista da FAP, Galáxia, entre outras. É cineasta com ênfase na realização de documentários como roteirista, diretor e editor. Trabalhou em televisões e produtoras de vídeo como produtor, diretor e editor. Teve seus filmes exibidos e premiados em festivais no Brasil e no exterior. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em mediações e significação, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, vídeo, artes e cinema documentário. É bolsista de doutorado pelo CNPQ. E-mail: baggioeduardo@gmail.com

Gabriela Borges

Possui graduação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Minas Gerais (1993), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia

Universidade Católica de São Paulo (1997) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Realizou estágios de pesquisa na Universidade Autônoma de Barcelona (1996) e na University of Dublin Trinity College (2000-2002). Realizou pós-doutoramento sobre a televisão pública de qualidade no CIAC da Universidade do Algarve em Portugal (2005-2008). Atualmente é pesquisadora do CIAC e leciona no Mestrado e Doutorado em Comunicação Cultura e Artes, na Pós-Graduação em Artes Visuais e Performativas da Universidade do Algarve. Publicou artigos em revistas nacionais e estrangeiras, o livro *A poética televisual de Samuel Beckett* (2009), organizou a coletânea *Nas margens. Ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais* (2010) e co-organizou os livros *Estudos Televisivos: Diálogos Brasil_Portugal* (2011); *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário* Vol I. (2011) e Vol. II (2012) e *Discursos e Práticas de Qualidade na TV* (2008). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Estudos Audiovisuais, atuando principalmente nos seguintes temas: Televisão, Cinema, Arte e Mídia, Samuel Beckett, Serviço Público de Radiodifusão.
Email: gabriela.borges0@gmail.com

Gilberto Alexandre Sobrinho

Doutor em Multimeios, pela Unicamp (2004), foi Pesquisador Visitante na Universidade de Londres (Birkbeck College), em 2003. É Professor de História da TV e do Vídeo, junto ao Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, na Unicamp. Atua nos programas de Pós-graduação em Artes Visuais e em Multimeios. É Assessor na Pró-Reitoria de Graduação. Tem artigos publicados em revistas e livros e coordena o seminário temático Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário, que acontece na Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Atualmente finaliza pesquisas sobre documentários brasileiros no conjunto de filmes conhecidos como a A Caravana Farkas e também a produção de documentários assinada por cineastas junto ao Globo Shell Especial e o Globo Repórter, na Rede Globo.
E-mail: galexandresobrinho@gmail.com

Iara Sydenstricker

Arquiteta, escritora e roteirista para mídias audiovisuais. Pós-doutora pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), dedicando-se a estudar a criação de narrativas transmidiáticas para a dramaturgia audiovisual. Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), com tese sobre criação de séries de animação para TV. Mestre em Planejamento Urbano

e Regional (IPPUR/UFRJ), com pesquisa sobre criança e cidadania.
E-mail: iarasyd.audiovisual@gmail.com

João Carlos Massarolo

Cineasta, professor universitário; Doutor em Cinema pela USP, é diretor e roteirista de vários filmes, entre os quais, “São Carlos / 68” e “*O Quintal dos Guerrilheiros*” (2005). Publicou: *O Potencial narrativo dos videogames* (2009), *A indústria Audiovisual* e *Os Novos Arranjos da Economia Digital* (2010) e *Narrativa Transmídia: a arte de construir Mundos* (2011), entre outros artigos. É professor associado da Universidade Federal de São Carlos; coordenador do grupo de pesquisa GEMInIS e Editor da *Revista GEMInIS*.
E-mail: massarolo@terra.com.br

Luiza Lusvarghi

Formada em Letras pela FASB (1977), em Comunicação Social (Jornalismo) pela PUC São Paulo (1986), com mestrado (2002) e Doutorado (2007) em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2002), e Pós-Doutorado pela UFPE. É autora de *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 *Fora do Eixo: Indústria da Música e Mercado Audiovisual no Nordeste* (2010). Atualmente é professora de Comunicação Social na Universidade Nove de Julho, em São Paulo, e desenvolve pesquisa sobre novos formatos televisivos e seriados policiais na América Latina.
E-mail: lumecom@uol.com.br

Marcel Vieira

Professor adjunto do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, onde trabalha com roteiro e dramaturgia. Sua tese de doutorado, intitulada *Adaptação Intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*, defendida na Universidade Federal Fluminense, sob orientação do Prof. Dr. João Luiz Vieira, recebeu o Prêmio Compós de melhor tese em 2012. Publicou diversos artigos sobre adaptação literária para o cinema e para a televisão. Atualmente, desenvolve o projeto de pesquisa “Estrutura narrativa de ficção seriada”.
E-mail: marcelvbs@hotmail.com

Mirta Varela

Doutora em Letras pela Universidade de Buenos Aires, pesquisadora do CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), do

Instituto Gino Germani da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, onde ocupa a cátedra de História dos Meios de Comunicação. Foi pesquisadora na Universidade de Paris VIII (2005-2007) e professora visitante da Universidade Livre de Berlim. Publicou os livros: *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969* (Edhasa, 2005), *Audiencias, cultura y poder: estudios sobre televisión* (Eudeba, 1999, en colaboración con Alejandro Grimson) e *Los hombres ilustres de Billiken: Héroes en los medios y en la escuela* (Colihue, 1994). Capítulos de livros: Perón se dirigió ao pueblo por televisión, In: REIN, Raanan e PANELLA, Claudio (orgs.), *El retorno de Perón y el peronismo en la visión de la prensa nacional y extranjera* (EDULP, 2009); El miraba televisión, You Tube. La Dinâmica del cambio en los médios, In: CARLÓN, Mario e SCOLARI, Carlos (orgs.), *El fin de los médios. El comienzo del debate* (Buenos Aires, La Crujía, 2009); entre outros, além de artigos nas revistas *Interin*, *Imagofagia – Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, e outras. Diretora do Projeto PICT 1344 “La representación de las masas en la televisión argentina (1951-2001), financiado pela Agencia Nacional de Promoción Científica y Técnica, programação 2008-2010. E-mail: mirtav@yahoo.com

Renato Luiz Pucci Jr.

Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo – ECA. Autor dos livros *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo* (Sulina, 2008) e *O Equilíbrio das Estrelas: Filosofia e Imagem no Cinema de Walter Hugo Khouri* (Annablume, 2001), do capítulo Cinema Pós-moderno, In: MASCARELLO, Fernando (Org.), *História do Cinema Mundial* (Papirus, 2006), e de artigos sobre cinema e televisão nas revistas *MATRIZES*, *Fronteiras*, *E-Compós* e outras. Docente e pesquisador do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, na cidade de São Paulo. Coordenador do seminário temático Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário, que acontece na Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Bolsista de produtividade do CNPq - PQ 2. E-mail: renato.pucci@gmail.com

