

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SECÇÃO CIRCULANTE

TESE DE DOUTORADO

O ESTÚDIO DE TELEVISÃO E A EDUCAÇÃO DA MEMÓRIA

LAURA MARIA COUTINHO

ORIENTADOR

PROF. DR. MILTON JOSÉ DE ALMEIDA

LABORATÓRIO DE ESTUDOS AUDIOVISUAIS-OLHO

2001

UNIDADE BO
N.º CHAMADA:
T/UNICAMP
C8372
V. _____ Ex. _____
TOMBO BC/ 44884
PROC. 16-892101
C D
PREC. R\$ 11,00
DATA 23/06/01
N.º CPD _____

CM00158857-3

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AUDIOVISUAIS – OLHO

TESE DE DOUTORADO

O ESTÚDIO DE TELEVISÃO E A EDUCAÇÃO DA MEMÓRIA

Laura Maria Coutinho

Orientador: Prof. Dr. Milton José de Almeida

Este exemplar corresponde à redação final da Tese de Doutorado defendida por Laura Maria Coutinho e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 7/3/2001


Prof. Dr. Milton José de Almeida
Orientador

COMISSÃO JULGADORA:





988 7774

**CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP**

C837e Coutinho, Laura Maria.
O estúdio de televisão e a educação da memória / Laura
Maria Coutinho. -- Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador : Milton José de Almeida
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Faculdade de Educação.

1. Educação. 2. Televisão. 3. Cinema. 4. Memória.
5.*Narrativas. I. Almeida, Milton José de. II. Universidade
Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

RESUMO:

Esta tese é um estudo sobre a televisão e o seu estúdio como o espaço privilegiado de produção da memória artificial no tempo e no mundo de hoje. A narrativa da televisão é estudada aqui como programa de educação política e visual que se expressa em linguagem audiovisual própria da qual participa também a linguagem do cinema, porque feitas da mesma matéria: imagens e sons que se sucedem no tempo. A pesquisa foi conduzida por imagens de televisão e dos filmes *Ginger e Fred* de Federico Fellini, *Ladrões de sabonete* de Maurizio Nichetti, *O show de Truman – o show da vida* de Peter Weir, vistos como ensaios que abordam a televisão e o estúdio da memória contemporânea em suas múltiplas faces.

ABSTRACT:

This thesis is a study on television and its studio as the privileged space of production of the artificial memory in time and in the world today. The narrative of television is studied here as a program of political and visual education that is expressed in its own audiovisual language of which also participates the language of the movies, because done of the same matter: images and sounds that happens in time. The research was driven by images of open and cable television and of the films *Ginger e Fred*, by Federico Fellini, *Ladri di saponette* by Maurizio Nichetti and *The Truman show* by Peter Weir, seen as essays that approach the television and the memory contemporary's studio in its multiples faces.

AGRADEÇO

A Milton José de Almeida a quem devo ter escrito este texto.

A Erasto Fortes Mendonça a quem devo ter escrito.

A Wenceslão Machado Oliveira Júnior, Patrizia Piozzi, Áurea M. Guimarães pela leitura atenta e comentários precisos.

Aos pesquisadores do Laboratório de Estudos Audiovisuais – Olho, da Universidade Estadual de Campinas, em especial a Acir Dias da Silva, Andrea Moreno, Rosalia de Angelo Scorsi, Carlos Eduardo Albuquerque Miranda, Godiva Accioly, Maria do Céu Diel.

A Clara Coutinho Mendonça, Pedro Coutinho Mendonça, Sílvio Ricardo da Silva, Camila Maria Moreno da Silva, Florescena da Fonseca Coutinho, Renato Hilário dos Reis, Maurício Roberto da Silva, Maria Layêta Silveira Reis, Ana Maria Nogueira Sabbag.

Aos colegas da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília.

Ao Programa Institucional de Capacitação Docente e Técnica da Universidade de Brasília.

SUMÁRIO

PRENÚNCIO	9
INTRODUÇÃO.....	11
ESTÚDIO 1	19
ESTÚDIO 2	43
ESTÚDIO 3	69
ESTÚDIO 4	97
REMEMORAÇÕES.....	131
BIBLIOGRAFIA.....	175
ICONOGRAFIA.....	179
FILMOGRAFIA.....	180

PRENÚNCIO



(*Museu Aberto do Descobrimento: o Brasil renasce onde nasce.* Fundação Quadrilátero do Descobrimento. São Paulo, 1994. Pág. 206.)

O Portal Oceânico do Avistamento é uma escultura-marco projetada pelo artista plástico A. P. Chacon para delimitar em 4X3 a visão dos portugueses no momento em que chegavam ao Brasil. O Portal sugere a criação de um ponto de contato entre o espectador, a paisagem e o passado de 500 anos. A imagem do monumento improvável fincado no mar, tendo como ponto de fuga o Monte Pascal, parece sintetizar três momentos da história: passado, presente, futuro. Posso vê-lo como um elogio à forma predominante, em estética e técnica, por meio da qual a realidade dá-se ao conhecimento científico, técnico, histórico e artístico: a perspectiva. Reúne, em tempo e espaço, o próximo e o distante, determinados pela visão enquadrada dos artefatos tecnológicos que, pouco a pouco, foram transformando o real no que seria apenas visível.

*Se os pudéssemos ver da lonjura, veríamos o distante fundir-se com o próximo, e o próximo com o distante; se os pudéssemos ver do outrora, confusos veríamos o antigo e o atual. Da lonjura e do outrora, não se distinguem, não se opõem; coincidem os contrários que, por um lado, são próximo e distante, e, por outro, atual e antigo. Pode dar-se o caso de falsa não ser a concepção de que espaço (em que se distinguem e se apartam o próximo e o distante) e tempo (em que se distinguem e se apartam o antigo e o atual) sejam formas a priori da nossa sensibilidade de sujeitos de um mundo objetivo, e objetivo precisamente por isso: porque o é de um sujeito; sujeito assim constituído, para que a Realidade, no plano do sensível, se projete em fenômeno, isto é, nos apareça; e como? Qualificada ou qualificável por aqueles dois pares de adjetivos: “próximo” e “distante”, “atual” e “antigo”. Mas eu posso supor – pois se não provar que assim é, também sei que ninguém provará que assim não seja – que esse homem sujeito de um mundo-objeto, e esse mundo-objeto de um homem-sujeito, não sejam mais do que sugeridos, mais do que projetos específicos da própria Realidade, sugestões e projetos temporários e contingentes, que podem dar lugar a outros, e que esses outros, nem assim tão temporários e tão contingentes, sugiram e projetem outro homem e outro mundo, que um para o outro não esteja na relação transcendental sujeito-objeto. (...) Pode haver outro projeto, outros projetos. Um deles é, talvez, o que ainda mal assoma de além horizonte, aquele em que vemos fundirem-se, diante da lonjura, o próximo e o distante, e, diante do outrora, o antigo e o atual. Voltamos ao início do parágrafo. Recomeçamos. (Eudoro de Sousa. *História e mito*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981, p. 4.)*

Aquele aparato técnico, pensado como ciência, objetivamente produzido para aprisionar o real, reproduzi-lo e afirmar-se como sua única e competente representação é a Perspectiva. Suas linhas tecerão uma malha firme sobre a realidade visual, religiosa e política e oferecerão aos poderes uma caixa de ilusão geométrica para a construção de suas genealogias e mitos. Uma caixa que encerrará em linhas, luzes e sombras artificiais e estáveis, as linhas, luzes e sombras da realidade natural e cambiante. Construirá em pintura, mais tarde em fotografia e cinema, LOCAIS e IMAGENS inesquecíveis para serem lembrados. Será uma estrutura que representará a vida efêmera e transitória em formas estáveis e permanentes. Ao produzir-se como teoria e prática de representação do real, neutra, lógica e científica, produzirá ao mesmo tempo, em ilusão geométrica e matemática, a estética do poder burguês laico e religioso. Como Ciência, produzirá os instrumentos para o enquadramento do real e tornará locais republicanos, burgueses, nobres, tirânicos em LOCAIS e IMAGENS inesquecíveis de riqueza e pobreza, felicidade e tragédia. Como e com a ciência, construirá a forma dominante de representação do real e ao longo de tempo, serva constante da política, será O real. (Milton José de Almeida. Cinema arte da memória. Campinas: Autores Associados, 1999, pp. 123-124)

*O templo da arquitetura clássica pede um deus que o habite. A escultura o oferece à nossa vista sob a forma de beleza plástica e, com as belas proporções que sabe dar à matéria empregada, nos mostra o espírito, não em um símbolo estranho a este, mas em sua forma real e imanente. Não obstante, a escultura, em razão da materialidade de suas imagens e do caráter de generalidade ideal de suas representações, não pode expressar o princípio espiritual em sua natureza íntima e pessoal ao mesmo tempo que nos atos particulares do drama da vida religiosa ou profana, cujo quadro deve oferecer-nos a arte. Este modo de expressão, superior pela concentração íntima do pensamento e pela determinação de suas características, constitui o princípio da pintura, dentro das artes figurativas. Com efeito, esta reduz a forma corporal à aparência ideal, fazendo da expressão da alma o centro da representação. Mas a esfera geral na qual se movem estas artes – a primeira segundo o tipo simbólico, a segunda no sentido do ideal clássico, a terceira conforme o princípio romântico – sempre será a das formas da natureza ou do mundo exterior. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Poética*. Buenos Aires: Espasa, 1947, p. 17.)*

INTRODUÇÃO

Quero, neste trabalho, tratar de televisão como o espaço privilegiado de educação da memória contemporânea, de encontro de narrativas, de percepções, de pessoas que se utilizam das imagens e dos sons para ganharem expressão. Um espaço contemporâneo, um hiperespaço, para o qual confluem variadas formas de expressão a que se tem recorrido para dizer coisas, contar histórias. Além do complexo institucional montado para transmissão de imagens e sons a longa distância, através de ondas hertzianas, televisão significa um lugar onde diferentes tempos se encontram, onde acontece a presentificação do não coetâneo, uma metáfora do tempo presente. Televisão parece ser ainda o bem cultural, por excelência, do século *educado por Marx*, portanto um despojo no sentido cunhado por Walter Benjamin: “Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. (...) Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.”¹.

É em meio às imagens vencedoras que buscarei encontrar outras formas e outros ecos, talvez, do que jamais poderá adquirir a visibilidade das telas. É sobre as imagens da tevê que estarei tratando neste escrito, consciente de que “as imagens não aceitam idéias tranqüilas, nem sobretudo idéias definitivas.”² A própria palavra – televisão – pode surgir no texto expressando múltiplos sentidos. Às vezes, televisão pode ser a caixa que faz surgir imagens ao toque de um botão e torna-se ela mesma uma imagem, um objeto que

tem forma, ocupa um espaço tridimensional e pode ser encontrada em muitos diversos lugares. Pode ser também o complexo tecnológico que permite imagens e sons moverem-se pelo ar, transmitidas e captadas por meio de antenas, ou por uma rede cada vez mais intrincada de cabos.

Este escrito vai tratar de imagens televisivas. De imagens e sons que se sucedem no tempo. No tempo da programação montada pelas emissoras. No tempo presente de quem se dedica a ver tevê, ainda que só por alguns instantes. Na televisão, o tempo é aflito, indutor do esquecimento. As imagens que constroem a narrativa presente da televisão escondem outras. Talvez por se constituírem na tradução de uma luta entre o visível e o que jamais será visto, um jogo entre quem vê e quem deseja ser visto, é que há um sentido de perda pulsante nas imagens impressionadas nas telas.

Nesse jogo não existe só a possibilidade de se perder um espectador que, frustrado nas suas expectativas de ver e ouvir, resolva apertar o botão que fará surgir novas imagens, novos sons, ao infinito. É no movimento de fazer surgir e desaparecer imagens que se revela a ausência imanente daquelas que jamais ganharão as telas: as imagens esquecidas nos arquivos da memória ou perdidas por jamais terem sido captadas pelas câmeras. Portanto, há que estar posto neste trabalho, ao lado das imagens vencedoras, o sentido da perda, para a narrativa da *história* contada pelo cinema e pela tevê, das imagens que não serão encontradas nas telas e, talvez, jamais evocadas. Na sua procura de uma compreensão do sentido benjaminiano de história e narração, escreve Jeanne-Marie Gagnebin que há “uma força da narração que faz esquecer e, explicitamente, uma força rememoradora, as quais se conjugam para construir a narração. E que há um movimento de recolhimento e de dispersão que funda a atividade narradora, tantas vezes percebida como sendo exclusivamente de reunião e de restauração. Movimento mesmo da linguagem onde as coisas [também imagens e sons] só estão presentes porque não estão aí enquanto tais, mas ditas em sua ausência.”³

As reflexões que serão objeto deste texto, sobre imagens e sons que compõem o programa estético e político da televisão, não pretendem esgotar o universo de relações que

acontecem no interior dessa caixa de imagens geradas por raios catódicos. São as narrativas, as histórias que a televisão constrói em seus estúdios e a maneira como elas se articulam configurando um complexo programa visual e político que importam para este estudo.

Por que as pessoas vêem televisão? A televisão desperta a atenção de parte significativa dos seres viventes neste momento da história. É por meio dela que pessoas entram em contato com outras, ouvem histórias, sejam advindas da realidade, dos chamados fatos acontecidos, sejam as histórias ficcionais produzidas para o cinema ou especificamente para a tevê. Talvez, por não se sentirem fazendo a sua própria história e, ainda, para se sentirem participantes do fluxo de tempo social, no qual se constrói e reconstrói a memória coletiva.

De forma não linear, o enredo da tevê, com os seus múltiplos cortes dentro de um mesmo canal ou nos cortes que o próprio telespectador faz à procura de outras imagens e de outros sons, vai se abrindo sempre em novos *plots* esfacelando a narrativa em muitos fragmentos. A televisão traduz, a seu modo, a história, construindo, no estúdio, uma maneira peculiar de narrar a *história*. Talvez por isso é que a ela se atribua tanta importância. É pela narração que se constróem os mitos e com eles a memória dos homens. E não há como se construir a memória sem uma linguagem que a expresse. É, portanto, sobre a narrativa da televisão, como ela se constitui como linguagem, que este trabalho deverá debruçar-se. É essa maneira fragmentada de narração que, ao mesmo tempo, me encanta, intriga, inquieta. Que ato cultural e que história é mesmo essa que estamos a nos contar quando, às vezes de maneira até displicente, ligamos a televisão? Além do que a narrativa televisiva possa trazer de informação, esta pode ser também uma forma de estabelecer ligações com o presente, com o mundo, com pessoas que, mesmo ao longe, nos cercam.

A qualquer momento, é possível *ligar-se* em alguma coisa expressa por imagens e sons. Imagens e sons, sobretudo os da televisão, estão por toda parte. Este texto busca compreender a linguagem audiovisual da televisão por meio dessa narrativa caótica que

resulta da ação que permite a cada pessoa, na solidão do gesto de apertar o botão do controle remoto, buscar aleatoriamente imagens e sons e, assim, compor seu próprio mosaico.

É de um mosaico de imagens e sons que pretendo compor este estudo, consciente de que há sempre possibilidades de outras abordagens, outras edições, outras montagens. Não existe um desejo de destacar este ou aquele programa como representativo da estrutura narrativa da televisão. É o fluxo ininterrupto, composto de fragmentos narrativos que me interessa. Não desejo deter-me em um tipo de programa, um comercial, uma novela, um telejornal. Nem mesmo apresentar uma tipologia para a programação que a tevê apresenta. Em meio ao caos narrativo de que se constitui a televisão, creio que estarei realizando uma experiência individual de compor uma narrativa audiovisual própria dentro da lógica contemporânea do controle remoto. Para efeito deste trabalho recorrerei a Fredric Jameson em seus estudos sobre a lógica cultural do capitalismo tardio.

As idéias de mundo são fortemente marcadas pelas imagens do mundo, sobretudo por aquelas veiculadas pela tevê. Talvez, por isso, não seja exagero dizer que a televisão é o veículo por meio do qual o mundo tornou-se mais visível. No entanto, ao tempo que oferece imagens fantásticas a serem lembradas, a televisão nos faz esquecer de olhar o próprio mundo⁴. É, em volume, a principal produtora de imagens oferecidas incessantemente por meio de estruturas narrativas tecnicamente elaboradas para representar realidades. Alguns estudiosos da natureza da televisão apontam a dificuldade de compará-la a outros meios e formas de expressão cultural. Contudo, a televisão é próxima do cinema. Cinema e televisão utilizam-se da mesma matéria prima: o universo do que é passível de ser visto pelo olhar ciclope das objetivas. “As imagens do cinema e da televisão governam a educação visual contemporânea e, em estética e política, reconstroem, à sua maneira, a história dos homens e sociedades. São imagens e sons da língua escrita da realidade, artefatos da memória. Por serem discursos em língua da realidade trazem dela o inconcluso, a ambigüidade, a mistura, o conflito, a história.”⁵

Assumindo a ambigüidade e o incluso, busquei, no cinema, histórias que retratam a televisão sob ângulos diversos. O cinema vem, em muitos filmes, criando imagens-narrativas que revelam o fenômeno socio-político-cultural de que se constitui a televisão. O interesse do cinema pela televisão está expresso também na frequência de filmes a ela dedicados desde o seu surgimento em meados deste século. Mais do que o mero registro da realidade, o cinema tem a capacidade de reelaborar – cada filme a seu modo – o real, mantendo vivos aspectos que a própria realidade se incumbem de transformar. E, como alerta Milton José de Almeida, “ver filmes, analisá-los, é a vontade de entender a nossa sociedade massificada. [...] E também a vontade de entender o mundo pela produção artística do cinema.”⁶

Em *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*, Fredric Jameson põe em discussão o vídeo e o que chamou de suas manifestações correlatas – a televisão e o vídeo experimental –, como o gênero dominante desta era, constituindo-se no “mais rico dos veículos alegóricos e hermenêuticos de uma nova descrição do próprio sistema”⁷. Assumindo o caráter de *medium* ou *media* esse gênero audiovisual requer, para a sua compreensão, a análise simultânea de suas múltiplas faces artística, tecnológica e institucional. Creio que o cinema, pela maneira como constrói a realidade e a narra com os seus próprios signos, permite uma reflexão da narrativa da televisão não somente no que esta traz impressionado na tela, mas também no que oculta e silencia permanecendo nos espaços não visíveis dos estúdios. Nessa acepção torna-se importante a análise do estúdio ou dos estúdios de televisão como os locais de construção da memória artificial, onde é processada a narrativa ininterrupta da tevê.

Tomei os filmes, neste estudo, como alegorias do mundo real – e o cinema como linguagem, semiologia da realidade –, buscando, por meio deles, lançar luzes, imagens e sons significativos sobre a temática da televisão. Por isso, recorrerei, mesmo quando não puder explicitar, a Pier Paolo Pasolini, como alguém que compreendeu o cinema como um plano-seqüência infinito e a Walter Benjamin que sempre buscou revelar em seus estudos o sentido da perda e a dimensão alegórica da existência. Para Pasolini “o cinema é uma língua [...] uma língua que obriga ao alargamento da noção de língua. Não é um

sistema simbólico, arbitrário e convencional. Não possui um teclado artificial em que se possam dedilhar signos como campainhas de Pavlov: signos evocando a realidade, do mesmo modo que uma campainha evoca justamente o queijo para o ratito, fazendo-lhe crescer água na boca. O cinema não evoca a realidade como a língua da literatura; não copia a realidade como a pintura; não mima a realidade como o teatro. O cinema 'reproduz' a realidade: imagem e som! E reproduzindo a realidade, que faz o cinema, então? Expressa a realidade pela realidade.”⁸

Há imagens de televisão que a televisão não revela, mas que podem ser, de alguma forma, percebidas pela inteligibilidade do cinema, em suas múltiplas manifestações e gêneros. É, portanto, na confluência do cinema com a televisão que procuro realizar este estudo compreendendo dois universos que, cada vez mais, se confundem no papel social que desempenham, mas que seguem processos diferentes na sua formulação. A televisão, retratada neste estudo, e da mesma maneira os personagens que por ela transitam, é também aquela vista e reelaborada pela narrativa cinematográfica.

Foi, portanto, em busca de diferentes aproximações com a realidade da televisão, para além da postura estética de cada diretor, que tomei como condutores de minhas reflexões os filmes *Ginger e Fred*, de Federico Fellini (1986), *Ladrões de Sabonete*, de Maurizio Nichetti (1989), *O Show de Truman - o show da vida*, de Peter Weir (1998). Esses filmes foram escolhidos na já extensa filmografia disponível sobre televisão. Certamente existem outros tão ou mais representativos e que, também, permitiriam a realização do tipo de estudo pretendido. Sempre existe um critério para escolhas. Entre os vários filmes que incorporam a tevê no seu argumento, esses ressaltam o estúdio, cada um a seu modo, e, sobretudo, fazem parte da minha filmografia. De espectadora.

NOTAS

¹ Benjamim, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 225.

² Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 19.

³ Gagnebin, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 5.

⁴ Ver Hillman, James. *Cidade e alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

⁵ Almeida, Milton José. A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão. *Proposições*. Campinas: vol.10 nº 2 (29) julho de 1999, p. 9-10.

⁶ Almeida, Milton José. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994, p. 12.

⁷ Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997, p. 93.

⁸ Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 107

ESTÚDIO 1

Precisamos da flecha do tempo para que as seqüências de eventos contem histórias significativas e nutram esperanças de coisas melhores. Precisamos do ciclo do tempo para fugir ao temor de que a História não exiba nada além de um amontoado aleatório e absurdo de eventos sem sentido ou direção – nada além de uma coisa depois da outra, para usar o velho clichê. Se os eventos se repetem de modo previsível (como os dias seguem as noites e os nascimentos compensam as mortes), então a vida deve seguir algum padrão em meio ao fluxo. (Stephen Jay Gould. O milênio em questão: um guia racionalista para uma contagem precisamente arbitrária, p.30)

Um locutor com voz empostada anuncia: *Faltam 614 dias para os 500 anos do Brasil*. O relógio, que surge depois de rápida passagem tela abaixo do número 500, tem como mostrador um globo terrestre em relevo, em azul resplandecente. Os ponteiros giram num eixo fincado no centro da forma esquemática do mapa do Brasil, pintado em verde com o número 500, e indicam as horas, os minutos e os segundos. *Faltam 614 dias* é a inscrição posta abaixo. Desaparecem os ponteiros e o Brasil no centro do globo como que projeta, num feixe de luz, o número 500. A tela escurece e do escuro surge uma esfera em translação e a voz: *Atenção, emissoras, para o toque de cinco segundos*¹. Os sons intermitentes parecem querer firmar, na tela, os números que se desdobram como que soltos no ar: 5, 4, 3, 2, 1.

Essas imagens e sons contam uma pequena história, em quinze segundos, envolvendo o tempo. Um tempo em contagem regressiva. A cada ciclo de vinte e quatro horas, uma unidade é subtraída, com tudo o que, nesse período, aconteceu para a história. Há, embutido nessas imagens e sons que contam o tempo, o sentido de um retorno a um passado que se quer comemorar. E o que se deseja trazer à memória, fazer lembrar, é, entre os muitos fatos prováveis que ocorreram naquele dia – vinte e dois de abril do ano de mil e quinhentos –, o descobrimento do Brasil pelos portugueses. Essas imagens querem levar os espectadores a um momento crucial, ao cruzamento de dois tempos: o tempo daquele dia no passado remoto, o do descobrimento, em que a esquadra portuguesa aportou em terras carajás, pataxós, tupinambás, aimorés... e o tempo do dia, então no futuro, em que ocorreu o momento em que se completou a soma dos quinhentos anos transcorridos – vinte e dois de abril do ano dois mil².

Essa pequena história inscreve-se no que em linguagem televisiva costuma chamar-se vinheta, terminologia tomada emprestada à imprensa³. Vinheta é o nome que se dá às pequenas ilustrações contidas na composição das páginas dos primeiros livros, ornamentos tipográficos formando um desenho abstrato ou figurativo⁴. Posso, ao buscar compreender a *vinheta dos quinhentos anos*, pensá-la como alegoria do tempo passado inscrita no instante atual e fugaz do tempo presente, mas como algo que já fora projetado em imagens e figurações nas páginas dos primeiros livros. Assim ela poderia representar, nos poucos segundos que dura na tela, o enorme intervalo que une os acontecimentos do momento a que ela remete e os acontecimentos da atualidade. Ser atual também é ser passado, ou ser atual também é ter um passado a lembrar. E, em linguagem audiovisual, são os cortes, os intervalos de tempo que realizam a sintaxe e constroem o sentido. Assim, a vinheta realizaria o corte na programação da tevê e, ainda, o corte temporal que reaviva na memória coletiva o mito fundador da nacionalidade brasileira.

Na estrutura narrativa da televisão, as vinhetas também costumam ser figurativas e o seu uso tem, com frequência, a função de pontuar o texto audiovisual, introduzir ou finalizar programas. As vinhetas, pela própria nomenclatura, nos remetem aos

livros antigos. Ao olharmos as páginas dos primeiros livros, podemos ver também, em muitas delas, uma série de imagens em seqüência, com as principais cenas que as palavras manuscritas ou impressas descreverão. Vejo então, ali projetado, um *story board*, como um futuro daquele passado e posso realizar, num corte cinematográfico, uma montagem que une, para efeito da linguagem que este texto deseja compreender, o que tempo transcorrido separou.

O que enunciaria, então, a *vinheta dos quinhentos anos*, além de introduzir o telespectador em outro programa? Ela joga com dois tempos, ao menos: o da história e o de quem a assiste. Tem duração curta e, no espaço-tempo televisivo, funciona como uma chamada para quem, eventualmente, poderia estar distraído. As vinhetas irrompem, na narrativa, como que a dizer: – É hora de prestar atenção! O seu tempo, telespectador, passa doravante a ser da televisão! Como se já não o fosse desde o instante em que a tela se iluminara em imagens e cores em algum momento anterior. A *vinheta dos quinhentos anos*, na sua breve aparição, propõe a comemoração de um intervalo de tempo que envolve momentos e situações não vividos por quem assiste e situa mais um agora, entre um passado e um futuro sempre improváveis. Além de anunciar o próximo programa, quer revigorar, com a alusão ao dia em que o país deverá comemorar a chegada dos europeus a estas terras, o mito do brasileiro otimista, crente no futuro. E em um futuro que seria sempre melhor.

As imagens presentes, *do país do porvir*, que surgem na tela, logo após a vinheta, são de um hoje e de um agora e fazem parte do cenário onde as pessoas se movimentam enquanto o futuro não chega. Muitos dias já se passaram e ainda *faltam 614 dias para o descobrimento do Brasil*. Trata-se, portanto, de um tempo fugaz que remete a um longo período de espera. Jean Pucelle escreve que “a espera é a confissão de minha dependência, a intrusão de um tempo estrangeiro dentro do meu próprio.”⁵

A *vinheta dos quinhentos anos* apresentaria, então, uma pequena alegoria da intromissão da tevê, todo o tempo, no tempo de todos e no de cada um. Intromissão que se dá por meio da alusão a uma temporalidade cronológica. Ocorrem-me, agora,

as palavras de Milton José de Almeida, para quem “a cronologia é o máximo do naturalismo no tempo. A própria observação dos seres, da natureza, durante um dia, um mês, anos, mostra esse tempo natural, o ciclo do começo, desenvolvimento e fim, o passar do tempo. Ela, a cronologia, é a dimensão temporal de mais fácil entendimento. A sua hierarquia e sucessão inexoráveis são vistas como naturais e lógicas, e legitimam, como uma contraface ideológica, o poder. Quase como se a cronologia fosse a expressão objetiva do tempo dominante.”⁶

A emissora de televisão, que apresenta a vinheta, surge como a dona e senhora do tempo de todo o país *descoberto*. É ela que conduzirá o telespectador àquele momento no futuro, dando a este futuro a segurança do que pode ser previsível. E essa segurança, a que essa previsibilidade remete, está calcada na genealogia do país que a história oficial conta e reconta nos livros, na escola, nos filmes, nos programas de tevê. São quinhentos anos da história predominante, feita de eventos que são narrados combinando o calendário civil⁷ com o calendário eclesiástico⁸, hegemônicos na contagem e na apresentação do tempo coletivo.

E o tempo de todos, hoje, é cada vez mais também o tempo da televisão. A televisão, além de constituir-se em fábrica da memória, constitui-se ainda numa máquina do tempo e tem no cumprimento desse *timing* a que se propõe – expresso na programação –, uma dimensão da qualidade que propala. É produto de uma sociedade capitalista e laica que alcançou, também com esse mecanismo, controlar o tempo da desordem, do laser e repouso⁹. Essa *vinheta dos quinhentos anos* integra, de forma emblemática, o discurso oficial que a televisão apresenta. Um discurso que impõe um ritmo e certa métrica. Como se o código do tempo que, no ocidente, pertencera à igreja e, posteriormente, à burguesia urbana¹⁰, passasse a pertencer doravante à televisão, a nova senhora de um tempo sempre mais fugaz.

Voltemos à história que a *vinheta dos quinhentos anos* buscava enunciar. A história que a televisão narra é sempre a oficial, mesmo nos momentos em que porventura se esforce para esconder essa condição. E assim, talvez, possa afirmar com as pala-

bras de Walter Benjamin que, todos – país e telespectadores – “ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do atual.”¹¹ É para o *atual*, trocado em miúdos, que a *vinheta dos quinhentos anos*, curta, rápida, um quase-nada na narrativa daquela tevê, quer chamar a atenção de todos. Creio não ser por acaso que ela introduza os telejornais da emissora, os informativos com as últimas notícias da *atualidade*¹².

“Não há nada mais velho do que um jornal de ontem”. Eu não saberia, melhor que por essa frase, expressar a idéia da fugacidade que a televisão quer impor a todos, porque é possível que haja algo ainda mais velho: um telejornal recém terminado. Talvez o seu fim ainda esteja num momento anterior: na edição das imagens e sons que é realizada no estúdio. É aí que o jornal da televisão termina. E ao ser apresentado já está velho, pois já tem a marca do passado que os apresentadores, ao vivo, tentam superar. O jornal impresso, mesmo velho, ainda poderia ter vida um pouco mais longa, se não como informação, ao menos na sua condição de papel. Na tela da tevê nada se fixa. É sempre uma sucessão de imagens e sons ou um escuro e um silêncio. A essa altura, recorro, novamente, a Walter Benjamin, quando diz que “a informação só tem valor no momento em que ela é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele.”¹³

As mesmas informações buscam apresentar-se renovadas por outros estúdios, outras emissoras, ainda que na mesma tela de televisão que o telespectador tem diante de si. Na tela, um outro canal, em outro local fantástico criado no estúdio, outra esfera girante em detalhe e o som eletrônico sincopado marcam a abertura do informativo. O apresentador preenchendo quase toda a tela anuncia: *Só faltava essa! Na reunião para discutir as indenizações pelos cortes de energia, no Rio, faltou luz. E a cena da assembléia, na penumbra, gritando palavras de ordem. São Paulo mergulha de novo no inferno das enchentes. Mulher, mergulhada até a cintura em águas barrentas que cobrem as ruas, tenta manter um saco abrigado sob um guarda-chuva colorido. Pessoas procuram atravessar as ruas, com a água pela cintura.*

Em outra emissora, o apresentador em primeiro plano anuncia: *A volta do homem que ouve espíritos: Chico Xavier reúne multidão, depois de quatro anos de isolamento.* Homem sentado à mesa cobrindo o rosto com as mãos escreve num papel branco, há um aglomerado de pessoas à sua volta. *A legião dos inocentes.* Numa sala de aula típica, com quadro-verde na parede, crianças sentadas em torno de uma mesa comprida batem palmas acompanhando uma mulher. Num *big-close*, olhos de criança chorando, as palavras: *Uma creche vira lar para os órfãos de chacinas no bairro mais violento de São Paulo.*

De novo o apresentador. *Na hora do pouso, neblina, e a queda do "airbus" mata mais de duzentas pessoas em Taiwan.* Homem de costas, em primeiro plano, com mangueira na mão tenta apagar, com um jato de água, o fogo que se avista ao fundo. O trem de pouso do avião destroçado aparece em frente de uma construção também danificada. O que surge em primeiro plano é a fumaça desprendendo-se. *A tecnologia para a guerra. Nossos repórteres mostram o avião escalado para abastecer bombardeiros americanos contra o Iraque.* Tendo a porta aberta de um avião em pleno vôo como moldura, entre nuvens e o azul do céu, outro avião recebe um cabo condutor de combustível. Num outro plano, mais próximo, vemos o detalhe do encaixe preciso de um avião com o outro. O *pano de fundo*, agora sem nuvens, é a terra recortada pela atividade agrícola. *E se você acha que já viu tudo em matéria de adrenalina...* E a imagem que se segue é a de um circuito de corrida de carros. Um carro que vem logo atrás de outro desprende-se do chão, salta sobre o carro da frente e faz várias voltas no ar, desfazendo-se em pedaços antes de tocar de novo o chão, levantando muito pó e fumaça. ...veja agora o *Jornal Nacional*.

Os recortes de imagens e sons de telejornais que acabo de relatar podem ser encontrados, na sua estrutura narrativa, em quase todas as emissoras como um padrão de telejornal fixando um modelo. Na televisão, os acontecimentos dignos de serem apresentados são também aqueles passíveis de serem fortemente retratados, os acontecimentos plenos de imagens. Essas imagens não são fortes apenas pelos elementos que

as constituem, mas sobretudo pelo simbolismo de que se revestem. A água que inunda as ruas de São Paulo, na imagem apresentada pela televisão, pode ser fruto do mau governo estabelecido na cidade ou de catástrofe natural, mas também remeteria aos pequenos dilúvios que acometem a humanidade desde o grande dilúvio de Noé relatado na Bíblia: “E veio o dilúvio sobre a terra durante quarenta dias; e as águas cresceram e elevaram a arca muito alto por cima da terra. Inundaram tudo com violência, e cobriram tudo na superfície da terra; a arca, porém, era levada sobre as águas. (...) A água elevou-se quinze côvados acima dos montes que tinha coberto. (...) Tudo o que respira e tem vida sobre a terra, tudo morreu.”¹⁴

Assim, o flagelo da chuva mostrado na televisão, em alguns segundos de cores, formas e movimentos, tem o impacto específico do momento captado pela câmera e protagonizado por aquelas pessoas, mas arraiga-se numa alegoria mais ampla, atávica, de culpabilidade e punição. As imagens e sons do momento presente evocam arquétipos da cultura ocidental e carregam em si o que veio antes delas e o que ainda virá. O que o estúdio realiza seria uma seleção espacio-temporal que se configura nas imagens e nos sons que mais facilmente podem constituir-se em emblema de uma situação.

O estúdio de televisão, ao realizar a montagem, constrói um elo entre a imagem concreta que aparece nos monitores e a sua significação cultural, jogando, então, com duas impressões vigorosas: a da realidade concreta – histórica – que a câmera registrou, e a dos arquétipos que transcendem o tempo datado e inscrevem-se em narrativas encerradas numa memória coletiva e oriundas das sociedades arcaicas e tradicionais¹⁵. Talvez, por isso, as imagens da televisão possam ser breves, apenas informação, ou, para utilizar terminologia contemporânea, um dado. Sozinhas, aquelas imagens jamais teriam a força que demonstram. É preciso que outras imagens tenham sido anteriormente contempladas para que as atuais possam adquirir sentido na televisão. Ao pensar essas imagens e os sentidos que parecem transmitir para além delas próprias, soaram, para mim, as palavras de Walter Benjamin, quando escreve que “a alegoria está mais tenazmente radicada onde a caducidade e o eterno se chocam diretamente.”¹⁶

As imagens da chuva, que o telejornal mostra, surgem na tela, não apenas para *apresentar* uma realidade captada pelas câmeras, mas também pela sua capacidade de *representação*, por realizarem em imagens e sons, em tempo presente, todos os dilúvios passados e futuros. Porque outros virão. A narrativa da tevê remete ao futuro; haverá sempre o próximo jornal, ou a nova edição. As imagens fortes oferecidas à vista a cada novo programa assumem a estética da catástrofe, mas prescindem do efeito transformador que a catástrofe tem para a tragédia clássica, ou seja, na narrativa da tevê não acontece um pleno esclarecimento e não se estabelece um equilíbrio moral. Não acontece, na tevê, uma transformação. É possível que permaneça, ainda por um tempo, a força estética que as imagens imprimem nas retinas e nas mentes, mas àquelas se sucedem outras. Tudo se passa como se o equilíbrio moral conseguido nas narrativas trágicas clássicas fosse eternamente adiado, e a realidade, a cada programa que termina, fosse preparar os cenários da próxima edição.

Não seria esta uma das características mais marcantes das narrativas contemporâneas? A de acontecer em linguagem audiovisual e de utilizar-se dos recursos recentes de captação e propagação de imagens e sons, tendo como referências implícitas elementos das grandes narrativas de que se constitui a história da humanidade, sobretudo no mundo ocidental? A força da imagem, de que falam muitos dos estudiosos dos processos de comunicação, estaria na capacidade de aglutinar significados e evocar lembranças pinturescas e sonoridades – no momento imediato da sua exposição – e de configurar-se como parte de um imaginário futuro, podendo ser em momento posterior novamente evocada. Toda essa possibilidade de evocação faz parte de um aparato de construção da memória artificial, ou da arte da memória de que nos fala Milton José de Almeida: “Uma arte (no sentido atual) ao mesmo tempo um artifício. Artifício que produz conhecimento real e práticas de vida. Grande parte do que as pessoas conhecem hoje e entendem como verdadeiro, só o conheceram por imagens visuais e verbais. Pense, também, na grande parte da população que, sem ter a tradição do conhecimento pela leitura e escrita, passou para a sociedade ágrafa atual, de comunicação e conhecimento audiovisual.”¹⁷

As imagens que compõem a narrativa dos telejornais são feitas de forma a que possam representar a realidade de modo naturalista. E é da realidade dos acontecimentos que essas imagens desejam falar. Paradoxalmente, a própria idéia de realidade está impregnada de imaginação, de lembranças, de evocações, de fragmentos de outras cenas registradas em diversos suportes que, em imagens e sons, povoam as telas do cinema e da televisão e a memória das pessoas. Imagens reais e imaginação, amalgamadas nas narrativas que o estúdio produz, estão em quase todas as histórias *que andam de boca em boca* ou foram inscritas nos filmes, nos programas de tevê, nos livros, pinturas, gravuras.

Mesmo quando se propõem a ser ficção, a televisão e o cinema falam a língua da realidade. E em tensão permanente, tudo o que se oferece à visão é harmonizado no mesmo local – nas telas da tevê e do cinema. Esta harmonização torna-se possível pelo aparato de lentes, câmeras, projetores, editores. Hoje, “vestida de perspectiva¹⁸ e adormecida no escuro das câmeras, a Realidade revela-se, ao despertar em banhos químicos, no filme, ou em impulsos eletrônicos, no vídeo, na televisão.”¹⁹ A realidade que se apresenta nas telas pode ser tanto constituída de registros colhidos do real, como também a expressão de eventos ficcionais construídos, nos estúdios da memória, em linguagem da realidade e, só depois, projetada nas telas do cinema e da tevê. Assim, ficção e realidade mesclam-se e confundem-se cada vez mais no universo da linguagem audiovisual.

Outra face da realidade expressa em linguagem audiovisual é a sua transitoriedade. Tudo acontece no tempo. E o tempo passa... As telas, que inicialmente serviram para fixar, hoje transportam as imagens que por elas passam, às vezes em velocidades alucinantes, como em alguns *clips*. As telas, portadoras de *imagens inesquecíveis* sobretudo as de televisão, tornaram-se, desse modo, os *lugares fantásticos*²⁰ da fugacidade, *não-lugares*²¹ por onde imagens perpassariam. Por isso, o tempo, na televisão, parece sempre mais urgente e não há espaço para a contemplação, pois outras imagens já estariam prontas para assumir o lugar daquela que acaba de esvaír-se na tela de vidro da tevê²².

A narrativa do tempo presente, o tempo de espera, que a *vinheta dos quinhentos anos* emblematicamente anunciara, nos levaria, da mesma forma que a leitura de um romance, a uma saída do tempo pessoal, aquele que se vive, para um mergulho no tempo televisivo no qual este presente torna-se cada vez mais acelerado. Tomando as palavras de Mircea Eliade, “sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar. Perguntamo-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo ‘estranho’, seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um ‘comportamento mitológico’. Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu ou conheceu uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do ‘princípio’ ”²³.

Nos telejornais, pelo contrário, não aconteceria uma revolta contra o tempo histórico. O que se deseja é que aquele tempo – o televisivo – seja história. Mas tudo se passa como se imagens e sons aprisionassem, de alguma forma, o momento presente e também uma *primeira vez* original e remota, e se retornasse a cada edição à genealogia dos acontecimentos, em rememoração. Como se cada evento tivesse o poder de evocar também o tempo primordial. Por outro lado, as apresentações de cena *ao vivo*, testemunhais, que mostrando eventos do presente, criariam um presente *estranho* – fora do presente de quem vê –, no qual o espectador pudesse mergulhar, ausentando-se assim do seu próprio tempo pessoal. Assim está em jogo não apenas a dimensão espacial que separa coisas acontecidas em lugares diferentes, mas o tempo também seria outro, ainda que houvesse simultaneidade nos acontecimentos.

Voltemos aos recortes de imagens e sons retirados da vida real e que, depois de processados no estúdio, são apresentados como a realidade presente na narrativa do telejornal. Às imagens da enchente, nas ruas da cidade de São Paulo, seguiram-se imagens da *legião de inocentes*, crianças vítimas indiretas das chacinas acontecidas na ci-

dade. Talvez nas mesmas ruas das enchentes, ou próximas dali. Aquelas crianças, banhadas em lágrimas que um *big close* revelava, e que ao perderem seus lares foram acolhidas em escola. Depois, são as imagens da guerra de alta tecnologia que acontece no espaço aéreo que irrompem na tela. Os espíritos voltam a povoar a terra e as telas, trazidos pela mão e pela escrita de Chico Xavier. Um carro em alta velocidade desfaz-se no ar.

Oficiando essa celebração laica, num ritual já quase corriqueiro está, grave, o apresentador do telejornal – em primeiro plano –, enquadrado, com poucas variações, na proporção de 4x3. Ele fala com olhos fixos na câmera, que ali representa o espectador. O olhar que busca alcançar não é só o da objetiva que tem apontada para si; é para o espectador único, singular, embora multiplicado, que o apresentador se dirige. É o espectador que poderá, ou não, mergulhar no universo narrativo que a televisão apresenta. E é necessário que o apresentador consiga, para efeito da interação que busca estabelecer com o espectador, fazer que este último, mais do que dirigir o olhar para a tela, adentre o mundo-outro e o tempo estranho que se descortinam à sua frente.

Ao apresentador de tevê – às vezes, mais de um – cabe a tarefa de presidir a cerimônia e, como escreve Marguerite Duras, “na França [e em muitos outros lugares] não temos como atingir os jornalistas da televisão para dizer-lhes que eles não deveriam passar, antes do momento preciso, do sorriso lúgubre que arvoram com os refêns ao sorriso encantado com a previsão do tempo.”²⁴ Os jornalistas-apresentadores de telejornais têm caracterização peculiar: um rosto-imagem que estampa a expressão indefinida de um meio sorriso frisado, com o qual enunciam acontecimentos sucessivos com cargas afetivas e emocionais distintas. Empréstam sua imagem *real* para a imagem *institucional* da televisão. Ao se dirigirem ao espectador, estão presentes na tela mas são provenientes do estúdio, local investido do *prestígio do Centro*²⁵, que para Mircea Eliade, referindo-se às sociedades arcaicas, seria “o ponto de reunião das três regiões cósmicas: o céu, a terra e o inferno.”²⁶

Proponho um alargamento dessa idéia de centro a que se refere Mircea Eliade para pensar os estúdios de televisão no mundo contemporâneo. Além do simbolismo de que se reveste, o estúdio funciona concretamente como um núcleo de processamento de imagens e sons, um centro produtor da memória artificial. É desse *centro* que tudo irradia²⁷. Esse é um local que está ali presente na tela da tevê e, ao mesmo tempo, radicado em um espaço desconhecido das pessoas que a ela assistem. O centro do mundo televisivo é o estúdio, embora não haja referência espacial, cartográfica, para ele. Assim, os apresentadores podem falar do Rio de Janeiro ou de Nova York, e a referência ao espaço aparece sempre de forma genérica, porque a *localização* seria de outra ordem, simbólica e, por isso mesmo, inatingível, a não ser pelos seres unguídos pelas câmeras.

Essa tendência à centralização pode ser observada na organização institucional das redes de televisão que se unem, cada vez mais, em conglomerados. Assim, a força das redes pode ser sentida pelo poder de *com-centração* econômico-organizacional tanto quanto pelo processo de segmentação expresso nas telas. Quanto mais centralizadas, maior o poder de propagação das emissoras em rede. A tendência à segmentação, na televisão, seria apenas temática. Como se a tevê de variedades se dividisse não mais em programas, mas em canais programáticos e esse conglomerado de redes se constituísse numa única emissão, onde imagens e sons fossem surgindo, ao gosto de quem apertasse o botão do controle sempre mais remoto.

Algumas produções do cinema retratam o universo dos grandes conglomerados televisivos e as lutas que se estabelecem no interior dessas organizações para o controle das emissões, sobretudo dos telejornais²⁸. O filme *O Quarto Poder* de Costa-Gravas retrata esse universo. Narra a história de um jornalista experiente e, portanto, profundo conhecedor dos meandros da televisão, que, rebaixado na hierarquia da instituição, se vê obrigado a realizar reportagens *menores*, desprovidas de qualquer apelo ou importância. A trama do filme desenvolve-se a partir do momento em que esse jornalista, ao cumprir pauta ordinária, em um museu de história natural, presencia a discussão entre um funcionário da segurança recém-demitido e sua chefe. Até aí nada de extraordinária-

rio. Só que o funcionário, que reivindica o seu cargo de volta, tem uma arma em seu poder e o museu está repleto de escolares que realizam uma excursão.

Está, então, construído o entrecho. A situação é ideal para que o repórter possa engendrar os fatos e tentar retomar a própria visibilidade perdida. É o jornalismo espetáculo que entra em cena. E a realidade – no filme – passa a ser, doravante, um jogo resultante da capacidade que o jornalista tem de, ao manipular o vigilante demitido e armado e, portanto, a situação de todos os que se encontram dentro do museu, controlar a narrativa do telejornal para o qual trabalha e influir na das demais emissoras e, ainda, de abalar a estrutura de poder institucional. É sobretudo o jornalista-âncora e sua credibilidade junto ao público que o repórter visa atingir. O que podemos observar nesse filme é, assim, uma espécie de guerra de posições. Assistimos à luta que se estabelece entre o estúdio – e o seu *prestígio do Centro* – e o museu transformado em novo centro de interesse, a partir da tensão crescente que vai envolvendo os visitantes do museu e seus funcionários, as famílias das crianças e dos funcionários em suas casas e na rua, todos os telespectadores que, de olho na tela, garantem os índices de audiência, sustentando assim o poderio das emissoras.

Esse filme tem um desfecho trágico para o personagem vigilante, como a mostrar que, na sociedade contemporânea, não há mais lugar para ingenuidades, mesmo as armadas. E que, para compreendermos essa sociedade e nela sobrevivermos, é preciso que entendamos os mecanismos por meio dos quais essa sociedade se narra. Nessa narrativa, cada vez mais, realidade e ficção parecem ser apenas duas faces da mesma e complexa história que sai da vida real e ganha as telas.

Não é tanto, no caso, a moral da história deste filme – toda história teria sempre uma moral – que me leva a mencioná-lo. Para efeito deste estudo, importam, não apenas as disputas políticas que são tramadas do interior da instituição televisão e no cinema como indústria de produtos culturais²⁹, mas a maneira pela qual essa tensão reflete-se na estrutura narrativa desses *meios*. O que aparece na tela é sempre o resultado de uma correlação de forças, talvez por serem produto de um trabalho que tem como

local culminante o estúdio e não é obra uma só pessoa, como ocorre em outras expressões artísticas. Dessa forma, os roteiros³⁰, que são os indicadores prévios da forma como qualquer tema é apresentado no cinema e na televisão, refletiriam sempre apenas uma intenção.

Voltemos, então, aos estúdios – não mais aos do filme de Costa-Gravas –, mas aos das emissoras de tevê, de onde recortei os trechos de programas jornalísticos aos quais me referia. Os estúdios, faces visíveis de todo o aparato televisivo, são lugares complexos. O que vemos quando observamos os cenários montados para a transmissão dos telejornais? Uma imagem em perspectiva, com um fundo quase sempre azul, a marca da emissora e janelas, às vezes invisíveis, que se abrem em novas imagens advindas de lugares-outros. Ou, como sugerem estudos antropológicos mais recentes, o estúdio poderia se configurar como um lugar que é, ao mesmo tempo, um não-lugar. Segundo as palavras de Marc Augé, não-lugares “são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais.”³¹

Entendo que os estúdios de tevê, por onde transitam uma infinidade de imagens e sons, também poderiam estar compreendidos nessa categoria de não-lugar, ou seja, um local que é, ele próprio, deslocado para as múltiplas e variadas telas que potencialmente se acenderiam e ao qual se somam imagens e sons de outros cenários *deslocados* pelas câmeras. Estes outros cenários, mesmo quando não apresentados nas telas, são armazenados em milhares de fitas que compõem um banco cada vez maior de imagens e sons. Às vezes, as mesmas imagens retornam às telas em momentos posteriores, para ilustrar novos fatos e compor novas narrativas reafirmando, assim, a cronologia e a causalidade que, juntas reafirmariam, por sua vez, a atualidade como permanência nas narrativas televisivas. Neste caso, não é apenas o sentido de atualidade que está em jogo, mas a possibilidade de se obter, em linguagem audiovisual, uma história presente e ilustrada com imagens e sons de outros momentos e de outras realidades.

A televisão, mais do que o cinema, ocupa um espaço social – em parte devido à sua natureza tecnológica – e cria um tipo de presença jamais imaginado até então. Está em toda parte, penetra, e convive com outras manifestações, o interior de locais onde antes aconteciam apenas as narrativas tradicionais, aquelas oriundas da *“experiência que anda de boca em boca”*³². Nisso, seria diferente do cinema que é pensado para ser visto seguindo certo ritual e em salas especialmente preparadas para a projeção; em locais onde é preciso que as interferências exteriores sejam minimizadas, para que o espectador possa mergulhar profundamente na história³³. Para que o espectador não apenas possa ver o que está se desenrolando à sua frente, mas possa adentrar a história e o filme.

No cinema, posso dizer como Béla Balázs: nós estamos no filme. “No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. (...) Nós olhamos para cima, para o balcão de Julieta com os olhos de Romeu e, para baixo, para Romeu, com os olhos de Julieta. (...) Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens vêem com nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de identificação.”³⁴ O silêncio e a escuridão são dois elementos fundamentais para que essa identificação aconteça. E, penso, seriam tão reveladores para o cinema quanto a própria projeção de luzes, sombras e cores que se inscrevem na tela. Na narrativa fílmica, o silêncio e o escuro marcam o início e o fim, como o nascimento e a morte.

Tal narrativa, portanto, teria o mesmo percurso sagrado de uma vida. Sobre a vida, a morte e o cinema assim se expressa Pier Paolo Pasolini: “uma ação que acontece no cinema tem como significado o significado da mesma ação quando acontecida na vida, e por isso só indiretamente possui o seu sentido (sentido neste caso decifrável também por completo só depois da morte). Diferentemente pois do que se passa na vida ou no cinema, uma ação num filme – uma ação ou signo figural, ou meio expressivo, ou sintagma vivo reproduzido – empreguem-se as definições que se quiserem – tem como significado o significado de uma ação real que lhe seja análoga – realizada pelas mesmas pessoas em carne e osso, no mesmo quadro natural e social – mas o seu

sentido encontra-se já concluído e é já decifrável, como se a morte tivesse já chegado. Isto quer dizer que no filme o tempo é finito, embora através de uma ficção. Temos assim que aceitar forçosamente a fábula. O tempo não é o da vida quando se vive, mas o da vida após a morte: como tal é real, não é uma ilusão e pode muitíssimo bem ser o da história de um filme.”³⁵ O cinema, na televisão, tem outro sentido. Seria outra história, outra narrativa. Sobre isto trabalharei quando projetar, neste escrito, o filme *Ladrões de Sabonete*.

A narrativa da televisão é, portanto, diferente da do cinema por assumir o caráter dessacralizado de um tempo infinito. O tempo da tevê não é o da vida após a morte de que fala Pier Paolo Pasolini, mas o tempo *moto continuum*, onde todo fim já indicaria um novo começo, prescindindo assim de um *juízo final* que pudesse fazer aflorar o sentido profundo da narrativa. Talvez por isso, seja mais difícil encontrar uma crítica consistente da televisão, como encontramos do cinema. A televisão não *morre*. Quando muito, ela adormeceria. E enquanto não morre permanece indecifrável. Aqui parece-me importante acrescentar mais algumas palavras de Pasolini: “é absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, em busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante na nossa vida.”³⁶

Nessa perspectiva, posso dizer sobre as imagens e sons dos telejornais que elas são trechos de histórias reais recortadas do seu *plano-sequência infinito*. Assim, a realidade mostrada traduziria a visão das lentes registrada em fitas magnéticas de processamento eletrônico ou impressas em película. Na televisão, as imagens são apresentadas como um mosaico de formas e fatos que obedecem a uma estrutura previamente estabelecida. Há um modelo predominante de fazer televisão que se repete, não importando a língua ou o país em que são apresentados os programas. Até porque não importa a origem geográfica das narrativas veiculadas; o deslocamento de imagens e sons

por diversas vias desloca também as línguas e, principalmente, as nacionalidades, enquadrando-as na estrutura imagética e sonora da televisão que as transcende.

Há uma estrutura padrão que, hoje, dificilmente é modificada; a adequação ao formato é fator preponderante no *padrão de qualidade* das narrativas audiovisuais. As imagens são captadas segundo um padrão, principalmente aquelas consideradas de interesse mais abrangente, como as guerras e as grandes catástrofes. Essas imagens compõem grandes acervos e podem ser adquiridas no mercado das agências internacionais produtoras de imagens e sons. A *diferença* estaria nas legendas e na fala dos apresentadores, que, em várias línguas, buscam traduzir o que as imagens daquela realidade desejaram expressar, no momento em que foram captadas, dando a elas um sentido, ou seja, localizando-as no contexto de abrangência de cada uma das emissoras. De que matéria – além de imagens, línguas, estúdios, câmeras, apresentadores, repórteres – é feita essa alegoria do real e a narrativa que dela emerge?

A esta altura, seria importante retornar a Walter Benjamin e ao seu escrito sobre narração³⁷. Quero dizer, com isso, que uma das chaves para uma possível leitura das narrativas audiovisuais contemporâneas estaria no tratamento da informação e de como imagens e sons da realidade, ao adquirem o status de bens de consumo, alteraram significativamente a narrativa tradicional, centrada no princípio de localização espacial e no tempo passado. “A notícia que vinha da distância — fosse ela a distância espacial de terras estranhas ou a temporal da tradição — dispunha de uma autoridade que lhe conferia validade, mesmo nos casos onde não era submetida a controle. A informação, porém, coloca a exigência da pronta verificabilidade. O que nela adquire primazia é o fato de ser ‘inteligível por si mesma’. (...) Quase mais nada do que acontece beneficia a narrativa, tudo reverte em proveito da informação.”³⁸

Quando assistimos aos múltiplos jornais televisivos disponíveis nas telas – sempre muito semelhantes entre si –, parece não haver mais lugar para as interpretações. Recorro aqui às palavras de Fredric Jameson quando afirma que, na cultura pós-moderna, “o problema da interpretação é colocado pela própria natureza da nova tex-

tualidade: quando esta é predominantemente visual, parece não deixar espaço para uma interpretação à moda antiga [como já sugeria Walter Benjamin no texto antes citado] e, quando é predominantemente temporal, em seu 'fluxo total' tampouco sobra tempo para a interpretação."³⁹

As imagens do real, por sua força auto-explicativa – mesmo em constante tensão com as legendas que buscam traduzi-las –, adquirem cada vez mais importância na estrutura das narrativas contemporâneas nas quais prevalece o tempo presente, ou o tempo em *fluxo total* permanente. À imagem do real vem se somar o *tempo real* e depois o *ao vivo* e o simultâneo que, na televisão, segundo as palavras de Pier Paolo Pasolini seria uma “paradigmática reprodução do presente, de algo que sucede.”⁴⁰ Ademais, a narrativa jornalística expressa-se por meio de uma linguagem “extremamente instrumentalizada, segundo uma nova hipótese de sociedade concebida como uma sociedade tendo doravante alcançado um grau elevado de consciência racionalista e, por conseguinte, anti-expressiva.”⁴¹ A esta forma de racionalidade narrativa estariam submetidas as imagens da realidade e como decorrência, a própria realidade que se fez representar. Como se a história fosse racionalmente tornando-se o que a narrativa audiovisual expressasse. Isso já pôde ser visto com muita crueza em alguns episódios da infinita série de guerra real, como a do Golfo Pérsico e a de Kosovo, por exemplo.

Compreender a história seria, então, acompanhar os fatos e acontecimentos em seu transcorrer, em tempo real, ao tempo em que se estão expressando. Dessa forma, a narrativa audiovisual assume um caráter de verdade quase absoluta e o sentido de realidade se esgotaria ali, nas imagens e sons que pudessem ser produzidos⁴². Estar presente com câmeras e repórteres outorgaria à televisão certo grau de universalidade e certeza conferido pelo testemunho, embora a informação feita de imagens e sons e a sua veiculação por todos os cantos do planeta possa estar concorrendo para tornar alguns dos acontecimentos importantes da história ainda mais indecifráveis, ao reduzi-los ao que seria apenas audível e visualizável. Doravante, o que não é visível e que, portanto, não tem uma imagem que o represente, passa a não existir ou, ao menos, a ter existência precária. As próprias imagens não seriam quaisquer imagens mas aquelas

que pudessem expressar-se segundo um programa muito bem urdido, sobretudo a partir da utilização das técnicas da perspectiva. O texto de Milton José de Almeida nos diz que “[as imagens] ligam tudo a todos, convertendo todos a essa espécie de religião cultural ao mesmo tempo que subverte a religião dos nacionalismos e dos regionalismos. Ou uma ideologia visual complexa do capitalismo contemporâneo. Ou o estágio atual do catolicismo cristão em sua expressão laica, burguesa, capitalista.”⁴³

Assim, o programa visual, criado por meio da aplicação das técnicas da perspectiva desenvolvida pelos pintores renascentistas, torna-se determinante de parte significativa do processo de troca de idéias e de informação entre os homens. É por meio desse programa visual que a conversão das imagens do mundo a uma forma de ver única e universal se faz. Ser visível e expressar-se em linguagem visual seria, portanto, a maneira primaz de estar no mundo e nas telas. Fora dessa linguagem, ficaria penosa a salvação ou a expressão. A própria noção de fato histórico transformou-se significativamente. Doravante, o que tem valor para a história que a televisão constrói são os acontecimentos produtores de imagens; eles se impõem aos outros fatos, mesmo se sua importância é secundária. A televisão passou, já há algum tempo, a ditar a pauta dos acontecimentos. Se a televisão apresenta a notícia e os jornais impressos a confirmam, isso é suficiente para que aquele fato, narrado audiovisualmente, torne-se verdadeiro, quando não uma verdade absoluta.

Voltemos, então, às narrativas. As narrativas mudaram, não são mais as mesmas e a história – as histórias – jamais será contada da maneira como era contada antes de nós. Como alertara Walter Benjamin em muitos momentos-textos: “A arte de narrar caminha para o fim”⁴⁴, lembrando que o que estava por vir seria algo de outra natureza. As mudanças seriam profundas. As transformações que ocorressem nas narrativas contemporâneas, sobretudo no cinema e na televisão, ocasionariam o fim de outras formas de narrar, embora estivéssemos vivendo um momento compreendido como um campo de forças no qual vários impulsos culturais – residuais e emergentes – procuravam expressar-se⁴⁵. Muitos desses resíduos permanecem nas narrativas con-

temporâneas e engendram novas fórmulas que emergem em múltiplos suportes e formatos. Assim, creio poder perguntar: o que seria, então, essa nova narrativa?

Ao que parece, outra maneira de narrar insinua-se. As formas tradicionais – centradas na linguagem oral – talvez não tenham chegado ao fim, mas a um esgotamento de suas possibilidades expressivas. As narrativas contemporâneas, sobretudo as mais populares, embora não prescindindo da fala, colocam ênfase na imagem. O *exemplo* assume assim o lugar do *conselho*. Esse processo de transformação das formas narrativas tradicionais em narrativas contemporâneas sugere, ainda, mudanças na hierarquia dos sentidos. Hoje importa mais ver que ouvir. O sentido da audição parece ser, cada vez mais, um sentido complementar. A imagem exemplar, pela capacidade demonstrativa que alcança, toma lugar das palavras faladas que, para as narrativas audiovisuais, teriam força secundária, adjetiva.

Nessa mesma perspectiva, os sons entram no texto audiovisual como sinais de pontuação, delimitando espaços de significação. O som estaria presente como contraponto, outra *voz* alinhavando sentidos dispersos e buscando compor certa harmonia. Como na descrição das cenas recortadas dos jornais televisivos, e isso é o que se apresenta a cada instante em que a televisão é ligada, a voz surge como legenda, uma explicação que daria à imagem, espalhada por todo o planeta pelas agências especializadas, o colorido local, refletindo a dimensão ideológica que cada emissora procura impingir ao que seria apenas visível e exposto à contemplação. Parece não haver espaço para a contemplação nesse tipo de narrativa apresentada pela tevê. A interpretação também estaria banida. O texto audiovisual televisivo se quer afirmativo e ininterrupto. Ainda que o telespectador, num ato pessoal e solitário, possa apertar o botão e apagar a televisão, aquela mesma narrativa continuará presente, viva, em outra tela, em outro lugar.

Na tevê, o texto audiovisual que tem como temática a realidade acontece no espaço asséptico dos estúdios. Qualquer que seja a nacionalidade em que se expresse a emissora, há, na arquitetura desses espaços, uma predominância de linhas retas e de

formas limpas, e de cores claras e azuladas, na sua decoração. Mostram-se os apresentadores atrás de mesas que não são mesas e não se fixam, parecem pairar no espaço, como a evitar qualquer contato que propiciasse algum tipo de contaminação. As partes visíveis dos estúdios são espaços que se mostram como neutros, ou de maneira a criar a ilusão de neutralidade. As imagens que por ali transitam vieram de uma realidade caótica, de um mundo sujo e obscuro e foram salvas pelas lentes de uma câmera. Mas, ali chegando, são limpas, organizadas, editadas e só depois podem ser estampadas, ainda que por poucos instantes, no céu azul das paredes ou em janelas que se abrem na transparência do *chroma-key*. Em meio a tantas imagens possíveis, aquelas foram as que sobreviveram e alcançaram as telas, no entanto logo se apagarão para dar lugar a outras.

A televisão surge, assim, como artesã da fugacidade e do que só tem continuidade pelo curso da repetição. Essa repetição – é sempre o novo que surge na tela – construiria a ilusão de uma história sem passado e relegada ao esquecimento. Inesquecíveis seriam as telas transparentes por onde as imagens da história passariam, não a própria história que, na perspectiva da narrativa televisiva hoje, existe para ser esquecida, apagada pela imagem seguinte e não para ser lembrada.

NOTAS:

¹ Essa contagem regressiva marca para todas as emissoras afiliadas o momento em que atuarão em rede e, portanto, devem acertar o seu “relógio” com um agora determinado pela emissora cabeça de rede. No Brasil, a Rede Globo é uma emissora que, em geral, insere esse mecanismo na própria programação, por meio de uma construção estética: a vinheta.

² As imagens relativas às comemorações que as televisões veicularam nos dias anteriores e subseqüentes a 22 de abril de 2000 fugiram ao roteiro previsto pelas emissoras e pelos governos que patrocinaram grande parte dos eventos. Choques da polícia com índios e “sem terra” e suspeitas de corrupção permearam as comemorações oficiais e por conseqüência, as narrativas televisivas daquela semana.

³ A terminologia “própria” da televisão incorporou e reciclou elementos oriundos das linguagens do rádio, teatro, cinema e imprensa escrita

⁴ Nos primeiros livros, as vinhetas geralmente representavam folhas e cachos de videiras. Ver Wiek, Roger. *Late medieval and renaissance illuminated manuscripts- 1350-1525*. Massachusetts: Harvard University. (s/n), Morande, Kathleen. *Jean Pucelle*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

⁵ *L'attente comporte donc l'aveu de ma dépendance, l'intrusion d'un temps étranger dans le mien propre*. Pucelle, Jean. *Le temps*. Paris: Presse Universitaires de France, 1962, p. 23.

⁶ Almeida, Milton José de. *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999, p. 31.

⁷ O calendário civil é aquele em que se considera o ano como formado de um número inteiro de dias e meses, segundo as regras próprias de cada povo ou nação. Os quinhentos anos, a que se refere a vinheta, foram contados pelo calendário gregoriano resultante das modificações que o Papa Gregório 13 introduziu no calendário juliano, proposto por Júlio César, e no qual a cada quatro anos há um ano bissexto, menos nos anos seculares em que o número formado pelos algarismos das centenas e dos milhares não é divisível por quatro.

⁸ O calendário eclesiástico é baseado nas festas móveis do cristianismo.

⁹ Sobre essa perspectiva do tempo ver Atali, Jacques, *Histoires du temps*, em especial os itens I e II do Capítulo três, “Les machines du temps” e “Le temps des machines”. Paris: Fayard, 1982.

¹⁰ Sobre formas de organização e imposição do tempo ver Attali, Jacques, op.cit. e Le Goff, Jacques, *Pour un autre Moyen Age*. Paris: Gallimard, 1977.

¹¹ Benjamin, Walter. “Experiência e pobreza”, in *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.119.

¹² Lembro aqui que, em alguns momentos da história recente, a realidade dos fatos ganhou outros espaços de expressão, como as ruas das grandes cidades, e configurou-se, portanto, uma forte tensão entre o que as televisões narravam e o que de fato ocorria. É emblemático, no Brasil, episódio das “diretas já”.

¹³ Benjamin, Walter. O narrador, in: *Magia e Técnica, arte e política*. op.cit. p. 204.

¹⁴ Bíblia. Livro do Gênesis. Português. Trad. Pe. Matos Soares. 7ª ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1975. Cap. 7 versículo 17 e seguintes.

¹⁵ Eliade, Mircea. *O Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo. 1992, p. 7. Eliade explica que utiliza o termo arquétipo, não no sentido formulado por C. G. Yung, mas como sinônimo para “modelo exemplar”, “paradigma”.

¹⁶ Benjamin, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.243.

¹⁷ Almeida, Milton José. *Cinema: arte...* op.cit. p. 56.

¹⁸ Técnica capaz de representar o espaço tridimensional sobre uma superfície plana. A perspectiva linear é o sistema de representação que mais se assemelha à visão humana.

¹⁹ Almeida, Milton José. *Cinema: arte ...* op.cit. p. 59.

²⁰ Almeida, Milton José. *Cinema: arte...* op.cit. Capítulo 2.

²¹ Augé, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

- ²² Sobre o vidro escreve Walter Benjamin em “Experiência e Pobreza”: “Não é por acaso que o vidro é um material tão frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade”. *Magia e Técnica, arte e política*. op.cit. p. 117.
- ²³ Eliade, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994, pp. 164-165.
- ²⁴ Duras, Marguerite. *A vida material*. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 99.
- ²⁵ Eliade, Mircea. *Mito do eterno Retorno*. op.cit. p. 23.
- ²⁶ Eliade, Mircea. *Mito e realidade*. op.cit. p. 25.
- ²⁷ As pessoas que, por força pessoal ou dos cargos que ocupam, sentem-se capazes e impelidas em direção ao centro (fama, poder, projeção etc.), buscam chamar para si o centro da televisão. Elaboram regularmente, quase sempre por meio de assessorias especializadas, pautas para as emissoras de televisão. Muitos eventos, no governo, por exemplo, são marcados de forma a que possam ser gravados e suas imagens e sons levados ao ar na edição subsequente dos telejornais.
- ²⁸ Sobre o jornalismo no cinema e o jornalista como personagem ver Senra, Stella. *O último jornalista: imagens de cinema*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- ²⁹ Com o emprego dessas palavras me desvio da terminologia “indústria cultural”. Penso que o seu uso, neste texto, exigiria um posicionamento teórico que não tenho a pretensão de desenvolver. (Sobre o assunto ver Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como Mistificação das Massas.” in: *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ³⁰ Sobre roteiro ver Carrière, Jean-Claude. O roteiro evanescente. In: *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- ³¹ Augé, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Campinas, SP, Papirus, 1994, p. 36-37.
- ³² Benjamin, Walter. “O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Lesckow”. In: *Textos Escolhidos: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 58.
- ³³ “Um dos principais aspectos desse ato corriqueiro, que chamaremos de situação de cinema, é o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva. O cinema ideal seria aquele onde não houvesse absolutamente nenhum ponto de luz (tais como letreiros luminosos de emergência e saída, etc.) fora a própria tela e, fora a trilha sonora do filme, não pudessem penetrar nem mesmo os mínimos ruídos”. Mauerhofer, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: Xavier, Ismail. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, pp.375-376.
- ³⁴ Balázs, Béla. Nós estamos no filme. In: Xavier, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme. 1983, p. 85.
- ³⁵ Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 201.
- ³⁶ Pasolini, Pier Paolo. op.cit. p. 196.
- ³⁷ Benjamin, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Lesckow. in: *Textos Escolhidos*. Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno, Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1983, p. 57-74.
- ³⁸ Benjamin, Walter. op.cit. p. 61
- ³⁹ Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996, p. 19.
- ⁴⁰ Pasolini, Pier Paolo. Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiologia de la realidad. In: Estremera, Manuel Pérez (org.) *Problemas del nuevo cine*. Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- ⁴¹ Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. op.cit. p. 31.
- ⁴² Como exemplo dessas idéias ver as transmissões ao vivo, ou em tempo real, das emissões da TV Senado que, *democraticamente*, coloca à disposição do público informações relativas aos assuntos discutidos no plenário daquela instituição.
- ⁴³ Almeida, Milton José de. *Cinema: arte...* op. cit. p. 57.
- ⁴⁴ Benjamin, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 197 e seguintes.
- ⁴⁵ Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica...* op.cit. p. 31.

ESTÚDIO 2

A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados do mesmo processo. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos. Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. Esse processo, cujo alcance é inútil enfatizar, está estreitamente ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro. De modo geral, o aparelho apreende os movimentos de massas mais claramente que o olho humano. Multidões de milhares de pessoas podem ser captadas mais exatamente numa perspectiva a vôo de pássaro. (Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política, p. 194.)

O mundo, a cidade e seus habitantes, no filme *Ginger e Fred*¹ de Federico Fellini, 1985, convergem para o estúdio de televisão. É neste estúdio que as imagens das pessoas tornam-se mais vivas do que as próprias pessoas que, fora dali, passariam despercebidas para a história. Que local é esse para onde tudo parece convergir? Para dar visibilidade ao que a televisão quer revelar, é preciso que este espaço esteja muito bem

arranjado, de forma que possa plasmar personagens², objetos, sensações, em um encadeamento narrativo feito de luzes, sombras, enquadramentos, planos, contra-planos. Sobretudo, é preciso luz. É a luz que primeiro revela as formas de objetos e pessoas que as câmeras irão captar, é ela que incidindo sobre rostos, corpos, objetos, pode sugerir todos os tipos de sentimentos – alegria, dor, pesar, desgosto, bem-estar. Sem a luz, o estúdio seria um lugar vazio de sentido, perderia a força expressiva, o poder. São, portanto, os elementos iluminados, e numa certa disposição, que irão narrar a história que a televisão conta por meio de cada um dos seus fragmentos mais diminutos.

O estúdio televisivo apresenta duas propriedades distintas que se complementam: uma, de produção de imagens e sons, outra, de receptáculo. Esta última faz do estúdio um local precioso que se presta para guardar *os tesouros de inumeráveis imagens* impressionadas na memória eletrônica das fitas magnéticas ou na memória imagética das fitas de celulóide. Guardadas na forma potencial, podem despertar em outro presente posterior, quando estarão prontas para serem revividas em outros cenários que se conjugarão em novas formas e em novas temporalidades dando lugar a uma outra história. Nesse local é preciso que as imagens e os sons estejam muito bem arranjados e dispostos, para que possam ser rapidamente trazidos à visão-audição, sempre que puderem pulsar em novas narrativas. Os objetos ali reunidos, apesar de suas concretudes, não possuem uma identidade própria de coisa: são, antes, formas que vão tomando sempre novas significações, a depender do local, da posição e da luz que recebem.

O estúdio é um edifício, uma construção permanente, um grande abrigo para outras construções de caráter transitório. O estúdio de televisão é um local para ser moldado, tomando sempre novas configurações, onde o espaço torna-se plasmável e transforma-se em novo local a cada nova função. No estúdio, tempo e espaço adquirem uma outra dimensão. Ali, o tempo³ pode ser acelerado ou retardado e o espaço comprimido ou ampliado. Há, portanto, uma alteração na maneira como espaço e tempo são percebidos. O estúdio contemporâneo é um local para ser visto, não por um olhar qualquer, mas pelo olhar objetivo das câmeras que fundem, no mesmo fluxo transitório, tempo e espaço, deslocando-os no transcorrer da narrativa, ou seja, na sua duração.

No estúdio, espaço e tempo – e as histórias que encerram – estão amalgamados em transição no mesmo presente e, portanto, devem passar. E uma vez fixados em fitas de celulóide ou magnéticas pela ação das câmeras de vídeo e de cinema, poderão ser armazenados em outro espaço do edifício do estúdio onde, já na condição de passado, deverão permanecer com a sua presença latente até serem novamente trazidos à luz do presente para comporem novos conhecimentos, novos sentidos, novas narrativas. Nas palavras de Milton José de Almeida, o estúdio é este “local para colocar imagens, objetos, matérias trazidas de origens diversas e dispô-las em uma certa ordem cuidadosamente pensada para que, vistas com os olhos da lembrança, levem junto os olhos interiores para caminhos da rememoração, da recordação, do conhecimento.”⁴ Um local que estará edificado na confluência entre a construção da idéia de tempo e a construção do espaço idealizado; diria mesmo que se trata de um local onde, por meio de imagens, seria possível apreender o tempo passado, perfurar a sua opacidade e desocultar o que ele encobre e apresentar a história em infinitas versões.

No filme *Ginger e Fred*, o estúdio é retratado como uma grande oficina, dividida em compartimentos que abrigam muitas atividades. Ali, profissionais – cabeleireiros, maquiadores, cozinheiros, serralheiros, produtores – constroem o real que será captado, primeiro, pelas câmeras e, depois, pelas antenas de tevê. Um caminho de longos corredores conduz as personagens para um palco circular em torno do qual se dividem, de um lado, as atrações que serão apresentadas e, de outro, o público. Este local do estúdio, construído para ser visto pelas câmeras e pela massa de anônimos telespectadores, tem a arquitetura de um teatro. Em seu livro *A idéia do teatro*, José Ortega e Gasset escreve: “O Teatro é um edifício. Um edifício é um espaço demarcado, isto é separado do resto do espaço que permanece fora. A missão da arquitetura é construir, frente ao ‘fora’ do grande espaço planetário, um ‘dentro’. Ao demarcar o espaço se dá a este uma forma interior e é esta forma espacial interior que informa, que organiza os materiais do edifício, numa finalidade. Portanto, na forma interior do edifício descobrimos qual é em cada caso a sua finalidade. (...) O espaço demarcado, o ‘dentro’ que é um teatro, está, por sua vez, dividido em dois espaços: a sala onde vai estar o público, e o cenário, onde

vão estar os atores. O espaço teatral é, pois, uma dualidade, é um corpo orgânico composto de dois órgãos que funcionam um em relação com o outro: a sala e a cena.”⁵ O cenário do teatro que a televisão deverá mostrar com todo seu aparato tecnológico é cuidadosamente elaborado para que ali aconteça um grande espetáculo. Configurado para ser um local fantástico de pórticos, luzes, refletores, espelhos, blocos deslocáveis, é o cenário e o encadeamento dos fatos que nele se desenvolvem que torna relevante qualquer história construída naquele local inesquecível, não necessariamente a história mesma.

Na hora marcada para o registro e transmissão televisiva, objetos e pessoas reais são trazidos para o cenário onde devem permanecer certo período para, em seguida, tomarem outros destinos: retornarão aos depósitos de quinquilharias, os objetos, e à sua vida cotidiana, as pessoas. A narrativa ali produzida é recolhida da própria vida, de uma matéria prima feita de pessoas e coisas que, no tempo da narração, compõem as múltiplas histórias que irão povoar as telas das televisões e, em reminiscência, ficarão inscritas num repertório de exemplos morais feitos de imagens e sons para a educação cultural e política da sociedade.

As imagens que vemos nas telas das televisões advêm sempre de um estúdio. É desse espaço que, depois de um cuidadoso processo de coleta, catalogação e edição, as imagens serão lançadas no ar – ou nos cabos – de onde serão captadas e, imediatamente, projetadas nas telas dos receptores. Estes receptores não fixam nada, apenas permitem que as imagens transpareçam através de suas telas de vidro para logo a seguir desaparecerem, dando lugar a outras, num fluxo ininterrupto. Nesse processo revelam a fugacidade de um tempo invisível que não cessa de fazer passar imagens, num jogo de esconde-esconde que ora revela ora oculta o sentido mais profundo da presença das histórias que surgem nas telas. As imagens que passam pelas telas transparentes são organizadas para compor uma nova retórica audiovisual que, sob diferentes formatos antigos e modernos, expressam, segundo as palavras de Milton José de Almeida “valores e mensagens diversas e participam, de diferentes maneiras, da grande construção

mítica da sociedade contemporânea. Participam tanto da narração quanto mostram-se como figuras morais e modelares de virtudes e vícios.”⁶

As narrativas contemporâneas, sobretudo as tecnológicas que lidam com captação e registro de imagens e sons, como a televisão e o cinema, incorporam no seu processo de produção industrial – na sua linha de montagem –, os recursos elaborados para o treinamento da memória artificial. Como nos lembra Milton José de Almeida⁷, a prática dos exercícios de memória artificial, que aparece em inúmeras traduções de uma sociedade para outra, desde os seus primeiros registros que remontam à antiguidade grega, pode ser encontrada, sob novas fórmulas, na construção da moderna arte narrativa do cinema e da televisão. E, como resultado de uma memória bem treinada, essas narrativas estão em quase todos os locais habitados pelas pessoas, “participando do processo de educação cultural da inteligência visual cuja formação estética é, ao mesmo tempo, uma configuração política e cultural e uma forma complexa do viver social contemporâneo permeado de representações visuais.”⁸

Ao pensar o processo por meio do qual a narrativa é construída no estúdio produtor das imagens de televisão, ocorrem-me as palavras de Agostinho de Hipona que, atravessando nove séculos, poderiam ser as de um diretor de tevê ao entrar em uma ilha de edição, o centro vital do estúdio contemporâneo, ou as de um produtor de um programa de variedades ao buscar na vida de pessoas comuns fatos e personagens para comporem uma narrativa televisiva. Vejamos o que nos diz Agostinho: “Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda a espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que esquecimento ainda não absorveu e sepultou. Quando lá entro, mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Umás apresentam-se imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. Outras irrompem aos turbilhões e, enquanto se pede e se procura uma outra, saltam para o meio como que a dizerem: ‘Não seremos nós?’ Eu,

então com a mão do espírito, afasto-as do rosto da memória, até que se desanuvie o que quero e do seu esconderijo a imagem apareça à vista. Outras imagens ocorrem-me com facilidade e em série ordenada, à medida que as chamo. Então as precedentes cedem lugar às seguintes e, ao cedê-lo, escondem-se para de novo avançarem quando eu quiser. É o que acontece, quando de memória digo alguma coisa.”⁹

Nas salas de edição, as narrativas audiovisuais são construídas segundo um rígido planejamento, que deverá constar com o máximo de detalhes possível nos roteiros¹⁰. E quanto mais a narrativa quer parecer casual, mais cuidadosamente elaborada deve ser esta fase da produção. Posso dizer que essas narrativas são feitas, não só *de memória*, como nas palavras de Agostinho, mas seguindo o mesmo processo de busca e exame de coisas, pessoas, cenários nos quais se concretiza a memória como arte. Para que toda a retórica que advém do estúdio possa expressar-se e conquistar um auditório cada vez maior, é preciso que pessoas e objetos reais ou fictícios, imagens de momentos anteriores, sons, palavras sejam antes reunidos. Cada uma dessas peças deve desempenhar fielmente um papel determinado e expressar-se segundo um ritual muito preciso, consagrado à construção de uma realidade que será narrada.

As narrativas televisivas recorrem constantemente aos tipos e aos clichês, para que a imagem do que se deseja relatar, impressa nas suas formas exteriores, expresse rapidamente o entendimento sem que seja necessário que se percorra o caminho que poderia fazer emergir suas origens e ambigüidades. A narrativa é cuidadosamente arranjada para que os personagens televisivos possam surgir, dentro da tessitura audiovisual, o mais *naturalmente* possível. Embora a narrativa da televisão se inscreva no fluxo do tempo presente e não cesse de passar, o *timing*¹¹ é cada vez mais acelerado e apresenta o seu próprio tempo como um bem precário. Assim, a composição dos seus personagens mais típicos, aqueles que contribuem para a estruturação dos discursos expressos nos diferentes programas, é realizada de maneira que a sua identificação pelo público seja imediata. Em televisão, esta é uma das regras básicas: não há tempo a perder. Por isso, os protagonistas que vemos nas telas são personagens construídas obedecendo a determinados clichês e podem ser encontradas, com poucas variações,

em todos os canais, conformando um padrão para a linguagem massificada por meio da qual a televisão se expressa.

Quero voltar, aqui, ao filme de Federico Fellini, para destacar a personagem do apresentador do programa televisivo onde se desenvolve o clímax da história de *Ginger e Fred*. Se a olharmos de perto e detidamente podemos observar que sua caracterização pode ser perfeitamente encaixada numa descrição retirada de um compêndio de oratória: “...no seu retrato no-lo apresenta de pé, empertigado, o torso atirado para trás, como um atleta preparado para a luta oratória; o rosto alargado pelo desenvolvimento do maxilar e das cavidades frontais, emoldurado de belos cabelos brancos, olhos expressivos refletindo a beleza, lábios marcados para o serviço da eloquência. O tórax amplo e desimpedido, assegura-lhe a respiração fácil e abundante. O conjunto torácico e facial revela as belas ressonâncias que darão à palavra calor e colorido, a amplitude das sonoridades e a variedade dos matizes. É o retrato do orador completo do ponto de vista físico”¹². É a esta figura emblemática que as palavras acima descrevem que a nossa imaginação recorre quando ouvimos qualquer referência a um orador. É tendo como exemplo o tipo que se encaixa sempre em alguma descrição modelar, seja de apresentador, seja de outros personagens sociais, que a televisão e o cinema constroem os seus personagens de mais fácil identificação popular.

A figura do orador do filme de Federico Fellini, que pode ser encontrada em tantos programas de televisão todos os dias, transita por um cenário erigido cuidadosamente no espaço plasmável do estúdio, nos moldes de um teatro grego, um local primordial que está na origem das grandes narrativas, um espaço identificado com a criação dos grandes gêneros; local das tragédias, comédias e dramas relatados pela ficção dos grandes escritores e fortemente marcados na memória da civilização ocidental. O estúdio-palco é um espaço ambíguo, é um local concebido para abrigar o espetáculo a que assiste *in corpore* o público presente e, igualmente, o simulacro a que terá acesso *in absentia* o público da televisão. Para Guy Debord, a televisão seria um dos *bens selecionados* pela sociedade de consumo para reforçar o isolamento das multidões. “No espetáculo, uma parte do mundo se representa diante do mundo e lhe é superior. 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.”¹³

O tempo de aparição do apresentador é pequeno, mas marcante o suficiente para que, na hierarquia de personagens, tenha relevo: atua no epicentro do estúdio que transforma tudo o que ali surgir em espetáculo-simulacro. Encontramos a figura deste orador, com mais ou menos detalhes, em diferentes canais de televisão. Como a maioria das personagens do cinema, este apresentador origina-se no mundo real. No universo do mundo da instituição televisiva, os apresentadores estão em todas as telas, em toda parte e podem ser identificados logo à primeira vista. Mestres de uma cerimônia de rememoração que acontece diante das câmeras, bem posicionados, vão dirigindo o olhar do espectador para as várias histórias que a televisão tem para contar. Dotados das qualidades associadas ao orador, a sua presença, muito antes que sua fala, já introduz o espectador no sentido da narrativa e do programa a que irá assistir. Na televisão, os oradores não são os únicos responsáveis pelo enunciado, participam *in corpore* de um discurso sem autoria e que os transcende.

Ao apresentador cabe o papel de ligar os dois espaços – o de quem presencia o espetáculo e o de quem assiste à transmissão. É ele quem anuncia as participações, buscando o acordo entre elas e o público real e virtual. Podemos identificá-lo logo, no primeiro plano em que surge, saído do fundo do palco e do fundo do plano. Em variadas versões, o apresentador encarna sempre a mesma figura-tipo. Com o olhar radiante de quem está plenamente imbuído do sentimento que as suas palavras precisam deixar transparecer, o apresentador compõe, no discurso audiovisual, o que, para a prática retórica tradicional centrada na palavra, seria o momento do exórdio, aquela porção do discurso em que se busca uma influência direta sobre as disposições do auditório para que este possa estar convencido da relevância do que é apresentado. Cenário, palavras, gestos, enquadramentos confluem para conferir força à narrativa televisiva.

Do centro do estúdio-palco o apresentador dirige o seu olhar ora às câmeras ora às pessoas presentes no auditório. Realiza, com sua fala, a união de dois mundos: o

das narrativas audiovisuais e o das pessoas para quem essas narrativas são produzidas. Pontua a narrativa e o tempo – o da televisão e o do público. – *Vamos agora a um salto no tempo, caríssimos amigos, muitos de vocês lembrar-se-ão dos anos 40, anos da guerra, do medo...* Com essas palavras o apresentador do programa onde Ginger e Fred irão se apresentar realiza o ato de conexão dentro da narrativa, junta o passado da década de 40 ao presente do filme, década de 80, e determina o exato momento em que a dança do casal deve acontecer. Traz ao palco outras temporalidades, outros lugares, outras imagens inesquecíveis do cinema. Evoca com suas palavras a história do casal de bailarinos italianos, um pastiche do casal do cinema americano e, ao situar os vários tempos, naquele local inesquecível, uma história é contada pela primeira vez. Na narrativa televisiva daquele dia, ela estará inscrita no tempo cronológico e será, para sempre, única.

Dentro dessa retórica de tempos, imagens e sons, a descrição física que a câmera realiza, ao percorrer com a objetiva a figura de quem se apresenta, vai revelando que as personagens pertencem a um local, a uma época, a uma classe social, a uma região, a um país. Na televisão – e no cinema nos filmes documentais –, as pessoas comuns que participam dos programas trazem em si um sentido atribuído, não a cada uma delas em particular, mas a uma categoria social. A caracterização física, o porte, as feições, os gestos, o traje, as suas formas visíveis, são informações passadas logo na primeira aparição. Há um sentido aglomerado nas pessoas e na maneira como são apresentadas que as torna alegorias de si mesmas, transcendendo a sua condição de ser privado, para compor, em figuração, um elenco de significados já marcados na memória coletiva.

Assim, ao surgir estampada nas telas, e isso acontece a cada novo instante na televisão, cada pessoa assume também um significado construído por meio de um longo processo de educação visual. Cada rosto, cada gesto, cada olhar constrói um sentido. As imagens nas telas podem ser negadas ou afirmadas no texto escrito ou falado que as acompanha, mas serão a referência fundante do processo de significação. Para pensar sobre a construção dessas personas-imagens sociais ocorrem-me as palavras de

Milton José de Almeida sobre a produção dos retratos falados utilizados para estudos de identificação policial de criminosos: “Os retratistas da polícia não precisam ter conhecimento e cultura artística. Basta que tenham a habilidade de desenhar bem fisionomias, e é bom que usemos essa palavra mais técnica e não rosto ou face. Seu trabalho implica que eles desenhem criminosos que não viram mas que lhes são descritos em palavras pelas vítimas ou testemunhas, que viveram uma certa situação em um cenário que, se em momentos antes era inofensivo, tornou-se em seguida cenário de um crime. Do ponto de vista da vítima ou da testemunha, a descrição e a aparência de alguém nessa situação já vai ser a de um criminoso. Serão detalhes *reais*, biológicos naturalistas, descritos juntamente com um sentimento visual que vai configurar-se em máscara facial do tipo criminoso. Se do lado da vítima a dúvida, o esquecimento, a emoção estão presentes, para o retratista o problema é técnico e objetivo. Os traços vão surgir das imagens em palavras da vítima e, ao mesmo tempo, desenhados com a história individual e social do retratista. Sua memória é uma história de imagens de criminosos verdadeiros ou fictícios, de jornais, cinema, televisão, etc. Imagens em sua maioria preconceituosas e massificadas. Imagens que já estarão em seu ambiente de trabalho.”¹⁴ Imagens que já estarão em todos os lugares onde as telas de televisão puderem iluminar-se. A tipificação das pessoas — o tipo é considerado uma subcategoria da personagem — acontece nesse espaço nebuloso onde histórias reais e fictícias mesclam-se num mesmo processo de produção e de educação cultural.

A representação imagética de personagens, categorias, classes etc., transformadas em bens comercializáveis passam a compor um mercado. A elas é atribuído um valor de uso que se transforma também em um valor de troca como ensina Karl Marx¹⁵. As narrações visuais constroem uma hierarquia de tipos e personagens que transitam entre o mundo real e o mundo das suas representações, passando a compor um repertório visual que participa da construção narrativa da qual o capitalismo, como um sistema, seria o narrador. Pelo mesmo local, as telas da televisão, desempenhando um papel previamente determinado em um roteiro cuidadoso, transitam simultânea e alternadamente celebridades de milhões de dólares e um elenco de miseráveis.

Transformadas em tipos, as pessoas participam da construção das narrativas mais populares que ocupam espaço-tempo em todas as redes de televisão. Podemos vê-las em todas as nacionalidades, cumprindo diferentes papéis. Dentro do seu programa visual, a televisão dá a seus tipos o estatuto que tem a personagem em outras formas narrativas. Encontramos, nas telas da tevê, o jornalista paladino da justiça, o apresentador defensor da moral e dos bons costumes, os arautos de todas as verdades. Além da sua imagem bem caracterizada, é dado a esse tipo-personagem o poder da palavra. É da conjunção de imagem – enquadramento, plano, movimento de câmera – e palavra que advém a sua força expressiva. Os tipos-personagens conduzem a narrativa, mesmo que não sejam os seus autores, e as imagens que a eles se juntam prestam-se para reforçar um discurso que não é o deles. Junto a eles, nos programas de variedades, nos jornais televisivos, encontramos a massa-figurante, quase sempre sem voz, onde pessoas mesclam-se em vários papéis e, mesmo quando apresentadas sozinhas, não são mostradas enquanto *persona*, mas como mais um componente de um extenso universo de categorias já estruturadas no imaginário da sociedade.

A televisão (e o cinema) não cria essas categorias isoladamente, ela recorre a outras áreas que produzem, não somente o conceito mas, igualmente, os atributos físicos e psicológicos de suas personagens sociais. Os figurantes que encontramos na tevê participam, ainda que involuntariamente, dessas categorias abstratas que surgem, permanecem por um tempo na sociedade e nas telas e desaparecem para reaparecerem em novas versões¹⁶. Fazem parte de uma história que é contada por meio deles, mas da qual não controlam a trama ou desenlace. Esta enorme massa de figurantes encarna, com mais frequência, os papéis de toda sorte de desvalidos: operários, proletários, desempregados, retirantes, crianças e mulheres abandonadas, segregados, vítimas de todas as catástrofes naturais ou provocadas. Estas pessoas, imagens massificadas que povoam as telas, poderão surgir, a qualquer momento, de zonas sombrias, de lugares que talvez só existam em nossa imaginação, para o brilho da luz que as mostrará em toda a sua capacidade de revelar sentidos. É pela forma externa que o espírito interior pode alcançar imediatamente o público. E as narrativas audiovisuais são feitas no tempo e sempre têm pressa. Precisam dessa identificação instantânea.

No filme *Ginger e Fred*, uma viatura percorre a cidade de Roma recolhendo os diferentes *tipos-atrações* do programa que chegam de muitos pontos e de muitas origens: saídas das casas e edifícios, trazidas por trens que vêm de longe, pessoas vão se juntando, confluindo para um mesmo ponto irradiador: o estúdio. Retiradas do seu cenário natural, reunidas em um furgão como mercadorias a serem expostas, aquelas pessoas não têm nada em comum, além do fato de que irão compor a mesma narrativa televisiva de um dia, e não por acaso, às vésperas do Natal, como veremos mais adiante. Com sua imagem física, corporal e todos sentimentos que por meio dela podem sugerir, interpretarão um papel na história que a televisão irá apresentar.

A trama narrada pelo filme *Ginger e Fred*, a de um casal de bailarinos que se reencontra talvez para a apresentação de seu último espetáculo, desenvolve-se no período de dois dias que antecede o Natal. As datas comemorativas, na sua cronologia de tempos demarcados, conformam o espaço, estabelecem discursos, determinam para toda sociedade comportamentos, decorações, cenários, expressões, roupagens. Devem ser lembradas e relembradas em rituais que fundem passado e presente e conciliam sagrado e profano. Por representarem uma entidade abstrata, sem forma ou corpo, as datas precisam manifestar-se em formas concretas: a árvore colorida e iluminada, pelo seu esplendor e visibilidade, é dos símbolos mais utilizados durante o Natal. Essas imagens-instalações participam da conformação do efeito diegético¹⁷ das narrativas e, ao mesmo tempo, marcam, no calendário interior de cada um, momentos coletivos que fazem parte da educação cultural e política mais popular. Constroem narrativas, contam histórias e transformam o tempo pessoal num tempo de todos, compartilhado.

Assim como não há um calendário natural – a humanidade precisou de muito esforço para dar forma a essa abstração que é o tempo –, não existe também uma história natural, uma narrativa natural. Toda história é uma escolha e uma construção. Ocorrem-me as palavras de Tzevetan Todorov quando afirma que “não existe uma narrativa ‘própria’ em face das narrativas ‘figuradas’ (como aliás não há sentido próprio); todas as narrativas são figuradas, existe o mito da narrativa própria; e, de fato, é uma narrativa

duplamente figurada.”¹⁸ A cronologia, por outro lado, seria então o tempo *figurado* que os produtos audiovisuais do cinema e da televisão apresentam.

O que o cinema e a televisão nos propõem são roteiros possíveis nos quais se juntam espaço e tempo, coisas e acontecimentos. O calendário¹⁹ organiza a massa informe do tempo em uma massa estruturada construindo um *mapa* que fixa e localiza coisas, eventos, situações. A televisão organiza a massa informe de pessoas e coisas em uma estrutura temporal. O tempo da televisão, fragmentado nos diferentes programas que apresenta, organiza o que podemos chamar de *fluxo temporal*, *marcha da história*, e se transformou numa idéia tão comum que nos acostumamos a perceber o tempo dessa forma e nos esquecemos de que se trata de uma metáfora, uma figuração; tem apenas um sentido figurado prescindindo muitas vezes até mesmo de uma realidade concreta que a suporte.

No filme de Federico Fellini, não vemos, em primeiro plano, as marcas visíveis do tempo do Natal. Mas elas estão por quase toda a parte, compondo um sentido que vem do fundo do plano, do seu ponto de fuga²⁰, de um espaço difuso e evanescente, talvez de um tempo em que a cronologia não tinha a relevância que adquiriu neste século, e no qual as datas não eram demarcadas com tanta exatidão, e, ainda, onde árvores iluminadas eram apenas árvores iluminadas. Vamos encontrar as marcas do Natal dispersas em luzes e brilhos e também nas vestimentas de Papai Noel de um transeunte que se oferece para tomar o furgão que poderia levá-lo à tevê.

As marcas do tempo estão sempre presentes nas linguagens visuais do cinema e da televisão e, em maior ou menor escala, conformam o seu sentido mais profundo²¹. Esse *tempo figurado* está presente em muitos produtos audiovisuais. Em alguns, geralmente os mais complexos, os que não se prestam a uma única interpretação, ele é parte fundamental na construção da trama. Tomo aqui, por exemplo, o filme *De olhos bem fechados* de Stanley Kubrick, 1999. Nele, as árvores e as luzes de Natal estão sempre acesas e, em tensão e brilho, assumem o primeiro plano em quase todos os cenários: no apartamento burguês, na casa da prostituta, na festa milionária, na loja de departamen-

tos. É o tempo figurado do Natal – período de luz, reconciliação e harmonia da civilização ocidental – que determina o desenlace²². No filme de Kubrick, como nas narrativas tradicionais com começo, meio e fim, é o desenlace que constrói a sensação mais forte e profunda da trama e é, novamente, ao tempo figurado, talvez duplamente, que ele remete²³.

Posso ver o calendário²⁴ como uma grande estrutura narrativa funcionando como pano de fundo, uma estrutura onde são encaixados os acontecimentos e onde, portanto, a história se inscreve. Os dias, as semanas, os meses, além de contarem o tempo no seu transcorrer, participam também da construção da memória artificial: demarcam, em pequenos quadros representando os dias, os fatos e os momentos a serem lembrados. Vejamos o que nos diz David Ewing Duncan: “O tempo do relógio corre atrás de si mesmo como um Orobórus, os ponteiros ou números que piscam voltando ao lugar onde começaram em uma progressão que não tem início nem fim. Ele continuará seu ciclo haja ou não gente por perto para observar os ponteiros e os números brilhantes. Em contraste, o tempo do calendário é feito de pequenos quadrados que contêm tudo o que cabe em um dia, mas não mais. E quando o dia acaba, você não pode mais voltar àquele quadrado. O Tempo do calendário tem passado, presente e futuro, terminando finalmente em morte quando os quadrados acabam.”²⁵

O programa televisivo, no qual *Ginger e Fred* apresentam-se, é produzido dentro da programação que uma emissora realiza para comemorar o Natal, uma das marcas fundantes do mundo cristão e da civilização ocidental.²⁶ O Natal em magnificência rememora o nascimento de Cristo e organiza a cronologia que estabeleceu o modelo estético-temporal por meio do qual parte significativa da história ocidental passou a ser narrada. As pessoas que comparecem ao estúdio estão ali para participar de uma celebração²⁷ laica. Irão compor, com a sua presença, uma narrativa televisiva que comemora a transformação do tempo caótico no tempo organizado e datado pelos cristãos. O filme nos remete à data mais importante da sociedade cristã. As histórias de cada uma das pessoas que se apresentam no estúdio – padre que faz milagres, a mulher que ouve a voz dos mortos, o mafioso – são organizadas obedecendo a uma seqüência cuidadosamente

estabelecida no roteiro e, no estúdio, depois de amalgamadas numa única narrativa audiovisual, serão transmitidas para as telas da televisão.

Se o calendário transforma o tempo de caos em tempo cronológico e organizado, a cidade transforma o espaço caótico num espaço ordenado, demarcado. A televisão, por sua vez, organiza imagens e sons criando uma narrativa espaço-temporal. O filme de Federico Fellini acontece no tempo do Natal, na cidade de Roma. As imagens que o diretor coloca em tela são de Roma, mas também poderiam ser as de qualquer outra cidade²⁸. O que as imagens revelam não é Roma no que ela tem de singular – os seus ambientes turísticos oferecidos nas imagens de cartões postais, ou mesmo as ruínas gloriosas do antigo império –, é uma cidade com telas de televisão espalhadas por todos os lugares. Elas estão na saída da estação de trem, no microônibus que faz o transporte das pessoas que participarão do programa televisivo; na recepção do hotel, no restaurante, no quarto de dormir. Há sempre uma tela iluminando o espaço com sua gama infinita de imagens, cores, luzes.

Em meio ao fluxo narrativo luzidio que liga a cidade ao estúdio, vemos, no filme de Fellini, pessoas que parecem transitar num universo desprovido de real e mergulhar no hiper-realismo dos estúdios de televisão. Aquelas pessoas, que irão dar vida à história narrada pela televisão, perambulam pelos espaços organizados que dão acesso ao estúdio, sem que possam estabelecer, entre si, algum tipo de diálogo ou entabular conversa que tenha começo, meio e fim. Diálogos inconsistentes acontecem. Perguntas ficam sem respostas. Histórias não se desenvolvem. Nada se conclui. Como se as pessoas e suas histórias só passassem a existir no momento em que estivessem no centro do estúdio, no palco, deixando-se captar pelo aparato televisivo de câmeras e gravadores. A narração da tevê lhes confere sentido e adensa a mensagem moral inerente ao tipo que cada uma expressa.

Quando vemos a multidão que se aglomera em alguns lugares da cidade de Roma, cenário exterior onde se desenvolve o filme, não é possível saber de antemão quais serão as pessoas que a televisão irá retirar do anonimato para transformar em

imagens públicas, em exemplos de virtudes ou vícios. O que vemos são figuras, imagens com contornos indefinidos e que se destacam, aqui e ali, da nebulosa de formas em movimento. Entrelaçadas numa multidão de corpos, volumes que se juntam e se distanciam, não é possível, de pronto, distinguir as suas imagens-personas. É possível saber que elas estão lá e que formam uma massa humana. Depois, que é uma massa que se move e que de dentro dela é possível extrair figuras exemplares que, representando um papel, irão compor, em estética e ideologia, uma história a ser contada.

Transportada pelo aparato técnico de fios, cabos, antenas, receptores, monitores, a narrativa que a televisão constrói deverá alcançar a face invisível da multidão de anônimos que se posta nas ruas, nas casas, nas estações, tendo a sua frente uma tela de tevê. Na multidão, as pessoas perdem a forma e integram a massa humana que habita as cidades. Uma parte dessa multidão compõe a platéia do programa e, quando algumas pessoas são destacadas dos demais, é preciso, então, delinear-las bem, com o máximo de traços possíveis, sejam eles físicos ou psicológicos. Mais do que a pessoa, é a figura social que comporá a história daquele dia na tevê e ganhará vida no tempo que tem como marca a inversão: a vida que se representa tem mais impacto que a vida real. Como alerta Roland Barthes, “vivemos segundo um imaginário generalizado (...) tudo se transforma em imagens: só existem, só se produzem e só se consomem imagens.”²⁹

As personagens que, junto com *Ginger* e *Fred*, participam da narrativa que a televisão constrói naquele dia, foram retiradas da multidão e trazem consigo uma pequena história para ser contada. Apresentar-se-ão à visão-audição das câmeras – produtos da ciência e da tecnologia – responsáveis por decompor o universo caótico de personagens que perambulam pela cidade em múltiplos fragmentos-plots³⁰. Justapostos na montagem do programa, estes fragmentos irão compor o discurso televisivo de um dia, em todo o seu esplendor. São pequenas histórias exemplares que serão contadas tomando como modelos pessoas e situações. Mas as histórias apresentadas não se desenvolvem no tempo do programa, tiveram um tempo anterior e continuarão até um desenlace a que os telespectadores não assistirão. A sua ação dramática, trágica ou cômica, com um valor de testemunho agregado, é apenas aludida. É a nossa inteligibilidade das lingua-

gens audiovisuais que nos permite olhar cada um dos fragmentos de história apresentados e compreendê-los no seu caráter exemplar, em toda a sua extensão e complexidade. Fazemos, no momento em que assistimos à apresentação dessas imagens-personas, o movimento inverso do que faz o retratista de criminosos procurados pela polícia a que já me referi anteriormente. Partimos da imagem pessoal que nos é apresentada para completarmos a narrativa com outros cenários, novas personagens, evocadas de situações vividas ou retiradas de outras histórias reais ou fictícias que compõem a nossa memória.

O sentido da narrativa feita de imagens, que a televisão apresenta, não está na história individual de cada uma das pessoas e personagens. As pequenas histórias de cada uma delas deverão compor uma narrativa sem autoria, que vai sendo articulada em múltiplos *plots* entrelaçados numa seqüência ininterrupta de novos fatos, acontecimentos, vidas. A televisão constrói a sua versão da história daquele dia para que ela possa tornar-se memorável, pois é assim que ela deve ser vista por todos os espectadores. É no estúdio que as histórias de cada uma das pessoas deixam a sua condição de fato vulgar para se transformarem em acontecimentos memoráveis. O estúdio é o espaço onde acontece a transformação do real em espetáculo.

O que acontece no palco não se destina àquele auditório presente no estúdio. O público é parte do espetáculo e está ali, também, para ser visto, numeroso, colorido, esfuziante. O mesmo deve se dar com o apresentador do programa. É ele que, no papel do orador, vai tecendo o discurso televisivo com sua movimentação cênica e seus comentários dirigidos ora às pessoas presentes no auditório do estúdio, ora ao auditório virtual que se encontra disperso pelos lugares onde haja um aparelho de televisão sintonizado naquele canal. As palavras que o apresentador pronuncia, para ressaltar o que será mostrado, são as mesmas que encobrem o que jamais poderá ser visto e ficará, portanto, perdido para aquela versão da história.

As histórias reunidas no estúdio, são decupadas, classificadas, para que seja possível extrair delas o que houver de mais significativo e que, portanto, merece ser inscrito na história daquele dia. Para ganharem a luz que dá forma aos contornos, as

imagens, advindas do espaço e da multidão que está fora do estúdio, atravessam um local de penumbra e silêncio. Nos estúdios contemporâneos, o silêncio e uma iluminação tênue, encobrendo tudo o que está à volta, antecedem os momentos de luz e de revelação. Na penumbra silenciosa, um aglomerado de pessoas, figurinos, objetos amontoam-se esperando o momento em que subirão o pequeno lance de degraus, para atravessar o pórtico que dá entrada ao palco, tendo à frente o auditório que é também parte do espetáculo transmitido pela tevê. Tudo deve ser impecavelmente orquestrado, no estúdio, para que a narrativa saia perfeita e pareça inteira e sem orifícios por onde seu sentido possa escapar.

A narrativa que a televisão apresenta, esconde outras cenas, outras histórias. O que ficou perdido para a narrativa da televisão que o filme de Fellini retrata, vamos procurar na história concebida pelo diretor, e que se desenvolve em dois espaços: dentro e fora do estúdio de tevê. O que vemos no filme é uma construção narrativa, a do cinema, sobre uma outra narrativa, a da tevê. Como uma metalinguagem, o cinema expressa, no claro e no escuro de suas cenas, a tensão entre o que se oferece à vista-audição e o que as imagens e sons não conseguem revelar.

Encontramos no cinema, ao projetar, neste escrito, o filme *Ginger e Fred*, uma forma de entendimento de uma estrutura narrativa muito comum nas redes de televisão: os programas de variedades. Transformados em atrações de programas de televisão, os dois bailarinos têm a sua história diluída nas muitas outras. Tudo se passa como se a própria narrativa televisiva criada para contar histórias não permitisse que a história do casal ganhasse expressão, restando uma sensação de não completitude e de impossibilidade. A história de *Ginger e Fred*, na televisão, é apenas mais uma história que, como todas as demais, por não ter tido um começo, não terá um fim. Se nos colocamos na posição dos espectadores do canal de televisão, paramos de acompanhá-la em algum momento, como se estivéssemos, apenas, mudando de canal. Pois a causalidade, elemento constitutivo do modelo cinematográfico prevalente, o americano, não se aplica à narrativa dos programas de variedades que, portanto, podem prescindir do desenlace.

O conhecimento que advém do cinema e da televisão, e sobretudo da interação dessas duas formas ficcionais tão próximas, porque elaboradas a partir da mesma matéria e distantes na maneira como são percebidas, não é objetivo, claro, irrefutável. O cinema e a televisão não são feitos só do que objetivamente vemos estampado nas telas, mas também do que ficou disperso no mundo não representado. Assim, qualquer aproximação com essas linguagens nos ensina a compreender universos complexos e cambiantes. E, como já me referi no capítulo anterior, há uma diferença fundamental entre as duas estruturas narrativas: o filme começa e termina; a televisão não termina, ela interrompe a sua narrativa para retomá-la em momento posterior.

Um filme termina³¹, embora possamos projetá-lo infinitas vezes. Cada vez que um filme é projetado, ele conta a mesma e outra história. Nada impede, portanto, que o filme que projeto neste texto não seja o mesmo que o autor quis ver ao realizá-lo. Vejo, neste filme, a narrativa cinematográfica – a primeira forma de arte mediática –, e a televisiva, em tensão. Para além da crítica que o diretor pudesse desejar fazer ao aparato televisivo³², *Ginger e Fred* é considerado, por alguns críticos especializados, um dos filmes mais poéticos de Fellini. Penso que é dessa tensão narrativa que a poesia do filme irrompe. Lembremos que toda narrativa é sempre uma construção e uma escolha, portanto uma ficção; e mesmo que o cinema seja a arte da ficção que tem como signo a realidade³³, vai sempre fazer aflorar uma realidade vista com os olhos de um narrador³⁴.

Recorro aqui às palavras de Fellini expressando seu entendimento da personalidade do narrador: “Nunca me entendi com pessoas que tomam as coisas ao pé da letra. Eu jamais deveria ser levado a um tribunal na condição de testemunha. Também fui um jornalista impossível. Sempre descrevi um acontecimento da maneira como o vi, o que, via de regra, pouco tinha a ver com uma informação objetiva. Eu queria uma boa história, por isso a remodelava um pouco aqui e ali em pensamento. O mais estranho é que depois eu acredito em minha versão e não consigo compreender que nenhuma outra pessoa se lembre da coisa à minha maneira. Em minha memória permanece, apenas, a minha própria versão enfeitada. (...) O filme é o meio ideal para minha maneira de

narrar histórias. Ele me dá a flexibilidade que não encontro em nenhuma outra parte. (...) Eu parto de um sentimento – não de uma idéia, muito menos ainda de uma ideologia. Estou a serviço da minha história, que gostaria de ser contada, e devo perceber para onde ela quer me conduzir.”³⁵

Sobre *Ginger e Fred*, Fellini afirma, em entrevista a Charlotte Chandler, que tratara com uma certa ironia a televisão superficial e onipresente sem deixar de considerar o seu lado cômico. “Eu fiz o filme [diz] porque a idéia básica me agradou, não como um ataque à televisão. O filme devia ser antes de mais nada uma história de amor.”³⁶ E é esta história de amor que escapa à narrativa do programa de tevê – os espectadores só puderam ver a dança. No momento do filme em que é apresentada a dança, é possível notar o cenário de espelhos, a orquestra, a música, o casal de dançarinos, o tempo que passou deixando marcas nos corpos que mal se sustentavam na seqüência de gestos e passos cadenciados da coreografia. A história de amor, o público não pôde ver. Sem um final feliz, e por ser somente lembrança, ela ficou perdida nos espaços-off do estúdio de televisão. No filme, a personagem-dançarina expressa a nostalgia que traz a impossibilidade de se reviver o passado, que está na qualidade de coisa que não existe e de ser somente lembrança.

Toda a história do filme se passa no presente. Não há cenas do passado. É um jogo de espelhos que sugere as lembranças, no momento em que os bailarinos se vestem para um rápido ensaio que acontece num banheiro *fuori servizio*, entre cavaletes, baldes de tinta, um monte de areia, vassouras. A luz do ambiente, refletida em plásticos transparentes que cobrem os espelhos e as pias, dá o tom desfocado à cena. Como se os dois só pudessem ser vistos nitidamente quando refletidos. Não eles próprios, mas o seu espectro. Para isso é preciso afastar um pouco a cortina. E é o gesto de afastar o plástico, que cobre o espelho, que faz a passagem de personagem e espectadores a uma outra temporalidade. Não vemos aí os procedimentos técnicos convencionais que introduzem o *flashback*³⁷ no cinema, mas alguns elementos que costumam sugeri-lo – o espelho e a cobertura plástica servindo de cortina. Não há imagens do passado. A imagem que Amélia³⁸ vê refletida é a de Pippo³⁹ já vestido de Fred e pronto para a dança que aconte-

cerá em seguida. É a nossa inteligibilidade do cinema e da linguagem cinematográfica e, ainda, a maestria com que a cena foi construída, que nos sugere que aquela também pode ser a imagem do passado que advém das lembranças da personagem.

Só no reflexo do espelho é possível encontrá-los da forma como eles se viam no tempo em que ainda apresentavam profissionalmente o seu espetáculo: um pastiche do casal Ginger Rogers e Fred Astaire. Mas não ainda o pastiche decadente de agora. E é este que a televisão deverá mostrar, dentro de poucos instantes, aos sessenta milhões de espectadores. O cinema e o seu glamour, os filmes do famoso casal de dançarinos americanos, as lembranças de Amélia⁴⁰ e, talvez, o próprio cinema de Fellini, como alegoria do passado, vão ficar ali, no banheiro em obras. Na tela da tevê estará apenas a realidade atual e decadente de Amélia e Pippo.

É na tensão de esconder e revelar que as linguagens audiovisuais se concretizam. Os intervalos – os cortes que suprimem imagens e sons – são tão significantes quanto o que objetivamente está expresso nas imagens e sons que podemos ver e ouvir. É ali que os sentidos mais profundos dão-se ao entendimento, para além dos desejos primordiais do narrador. Quem assiste a um filme, inscreve em sua retina, em sua memória e na memória do filme, a sua própria história. Essa é uma experiência compartilhada por todas as pessoas que vão ao cinema, vêem televisão, vão à escola ou que simplesmente andem pelas cidades. É de todos e, talvez, menos de especialistas, de técnicos, de diretores, de críticos. A construção do sentido fica, então, a depender do ponto de vista, da imaginação e das experiências de quem vê.

No cinema, é preciso acreditar na sensação que os atores, objetos, cenários nos transmitem quando toda expressão objetiva – vista e ouvida – já não for capaz de nos dizer mais nada. O cinema falará, ainda, por meio de reminiscências, quando as lembranças evocadas de um passado-futuro ou de um *lugar off*⁴¹ criam, por meio de uma estética imaginária, um porvir que não será encontrado nas cenas subsequentes. Estas imagens não estarão impressionadas na tela e nas retinas; talvez ganhem vida na memória⁴² de cada espectador que, no transcurso da projeção, tenha adentrado aquela narrati-

va. O espectador constrói um sentido próprio para o que vê objetivamente retratado em cores, formas, movimentos, em meio a um universo nebuloso e disperso que poderá, em outro momento, reunir-se em novas formas sugerindo outros sentidos. Diz Milton José de Almeida que “no filme os significados fazem-se não só das vozes, mas de todos os sons e imagens que se sucedem. O significado do filme não está no resumo que eu faça dele depois, mas no conjunto de sons e imagens que, ao seu término, compôs um sentimento e uma inteligência sobre ele.”⁴³

O sentido do filme se faz na escuridão que a ele se segue, como o sentido da história particular dos dois bailarinos se fez no escuro do estúdio, ao se apagarem as luzes. A narrativa que a televisão constrói da história de cada um e da história de todos os que nela se apresentam é o resultado do olhar técnico e decupado do estúdio. A esse olhar, o filme agrega um toque de melancolia, produzindo, no limite, a visão de um mundo real que se dissolve frente a pujança da televisão.

NOTAS:

¹ Escolhi o filme *Ginger e Fred* pela temática e porque vejo nele muitas nuances do que pretendo discutir neste capítulo sobre narrativa audiovisual, o cinema, a televisão e o estúdio. Além disso, vejo esse filme como uma espécie de obra síntese da expressão cinematográfica de Federico Fellini. Um filme onde o diretor mescla a sua fase mais realista, de *Noites de Cabiria* e de *A estrada da vida*, com os seus filmes mais alegóricos, mais "fellinianos". *Ginger e Fred* é um filme que fica no limite entre o realismo da *Cabiria* e a alegoria um tanto exacerbada de *E la nave va...*, por exemplo. Vejo um realismo nos personagens centrais da história e uma alegoria quase surreal no tratamento dado à televisão. Como se a tevê, com todo o seu aparato, pudesse ser mais "felliniana" do que o próprio Fellini.

² "Categoria fundamental da narrativa, a *personagem* evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (da epopéia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na história em quadrinhos, no folhetim radiofônico ou na telenovela, a *personagem* revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e função da qual se organiza a economia da narrativa". Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 215.

³ A idéia da relatividade do tempo é utilizada nos textos bíblicos para designar o poder divino sobre todos os homens. "Porque mil anos, aos teus olhos, são como o dia de ontem, que passou e como uma vigília da noite (que somente dura três horas)." Salmos, Livro 4, 89.4. "Há, porém, uma coisa, caríssimos que não deveis ignorar, é que um dia diante do Senhor é como mil anos (diante dos homens), e mil anos (diante dos homens) como um dia (diante do Senhor)". Bíblia. Português. Trad. Pe. Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1975. Pedro II, 3.8.

⁴ Almeida, Milton José de. "A educação visual da memória – imagens agentes do cinema e da televisão". *Proposições*. Campinas, vol. 10 nº 2 (29) julho de 1999, p. 10.

⁵ Ortega y Gasset, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991, pp., 28-29.

⁶ Almeida, Milton José de. *A educação visual ...*, op. cit., p. 12.

⁷ Almeida, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

⁸ Almeida, Milton José de. *A educação visual ...*, op. cit., p. 15.

⁹ Santo Agostinho *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 224.

¹⁰ O roteiro é a forma escrita de qualquer produto audiovisual; no roteiro literário é escrita a história com descrição de cenas e diálogos e sem marcações técnicas; no roteiro técnico são colocadas as indicações referentes ao enquadramento, posição de câmeras, movimentação, iluminação, som etc.

¹¹ *Timing* é a palavra que, no jargão da tevê, designa o tempo televisivo.

¹² Wicard, A., citado por Senger, Jules. *A arte da oratória*. São Paulo, DIFEL, 1960, p. 62.

¹³ Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997, p. 23.

¹⁴ Almeida, Milton José de. *Cinema: arte ...*, op. cit., pp. 98-99.

¹⁵ Marx, Karl. *O capital*. Volume 1. Cap. 1. "A mercadoria". 14ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

¹⁶ Há certa semelhança com a escola e com o professor em sala de aula. Somente o professor seria "persona", pois os alunos são tipificados: o inteligente, o indisciplinado, o líder etc.

¹⁷ "Diegese é o processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que deslancha de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador". Costa, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995, p. 7.

¹⁸ Todorov, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 108.

¹⁹ "Desde o início, o calendário romano, como a maioria dos outros, foi um poderoso instrumento político que governava feriados religiosos, festivais, dias de feira e uma agenda em mudança constante de dias nos quais era *fas*, ou legal, conduzir negócios judiciais ou oficiais nos tribunais e no governo (estes *dies fasti*, ou "dias corretos", davam ao calendário romano o seu nome: os *fasti*"). Duncan, David Ewing. *O calendário*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p. 69.

²⁰ O ponto de fuga, por meio do qual se cria a ilusão da terceira dimensão no interior da moldura em 4x3 da tela, movimentada também a cronologia e faz, por meio da imagem-movimento, escoar o tempo.

²¹ Não estou aqui me referindo aos filmes históricos que retratam épocas passadas ou futuras, mas àqueles que, em diferentes períodos históricos, acontecem em datas comemorativas de algum acontecimento social como o Natal dos cristãos, o ano novo chinês ou o judaico, por exemplo.

²² “Entende-se por *desenlace* um evento ou conjunto de eventos que, no termo de uma ação narrativa, resolve tensões acumuladas ao longo dessa ação e institui uma situação de relativa estabilidade que em princípio encerra a história; uma morte, um casamento, uma conquista ou um reencontro são alguns acontecimentos suscetíveis de constituírem *desenlaces*. Depois de preparados de forma mais ou menos alargada por comportamentos e episódios que acabam por convergir nesse *desenlace*, resolução irreversível de dúvidas, expectativas ou anseios acumulados.” Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário ...*, op. cit., p. 200.

²³ Após desentendimentos reais e imaginários, depois que a confissão configurou toda a culpa, o casal se reconcilia numa loja de departamentos. Todo o establishment se recompõe ali, no momento em que, para garantir a própria sobrevivência e da sociedade cristã e consumista, assumem os papéis de marido e mulher e os de pai e mãe que levam a filha às compras.

²⁴ “Não foi sempre assim. Por milhares de anos, os esforços para medir tempo e criar um calendário que funcionasse foi uma das maiores lutas da humanidade, uma charada para astrônomos, matemáticos, padres, reis e qualquer um que precisasse contar os dias até a próxima colheita, ou calcular quando os impostos precisavam ser pagos, ou resolver qual seria o momento exato de fazer um sacrifício para pacificar um deus enfurecido. Pode-se até desenvolver uma teoria segundo a qual a própria ciência teve o seu início devido à compulsão humana para compreender a passagem do tempo, para segurar à força o movimento adiante da vida e impor sobre ele algum tipo de ordem”. Duncan, David Ewing. *O calendário*, op. cit., p. 17.

²⁵ Duncan, David Ewing. *O calendário*, op. cit., p. 16.

²⁶ O Natal é um dia feriado. Para Walter Benjamin, os dias feriados marcam os dias da reminiscência nos calendários que, por sua vez, são monumentos de uma consciência histórica. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 230.

²⁷ Tomo a palavra celebração no sentido cristão-católico de comemoração na qual, mais do que lembrada, a determinada situação deve ser revivida.

²⁸ O audiovisual é a linguagem de todos que habitam as cidades, citatina, cosmopolita, global. As imagens que vemos pela janela dos transportes urbanos é cinema em panorâmica com a duração do espaço percorrido. As janelas dos edifícios, em planos fixos, enquadram o cenário das ruas e seu contínuo movimento.

²⁹ Barthes, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 173.

³⁰ Núcleo central da ação dramática de um roteiro.

³¹ O filme *Ginger e Fred* termina na estação de trem onde começara. Cada um dos protagonistas seguindo o próprio destino ou o desfecho de sua história. Na estação de trem, o casal caminha, após ter distribuído autógrafos a jovens telespectadores. Os dois despendem-se não apenas um do outro, mas da própria vida que tiveram e, talvez, da possibilidade de se reencontrarem um dia. Pippo Botticella, ou Fred, com a mão em concha sobre a boca simula, mais uma vez, o som do apito do navio que dava a deixa para o início da dança. Já quase desaparecendo entre as pilastras da estação, Amélia-Ginger pára, volta-se, sorri, dá de ombros e um último adeus. Através das vitrines de um restaurante entrevemos Fred; já era noite e ele não havia comido nada ainda. O trem onde Ginger embarcara deixa a estação e o filme. Em um canto escuro e já vazio da estação, a televisão continua a sua história. Na penumbra, apenas duas pessoas assistem indiferentes: a tevê falava de antenas e de macarrão...

³² Para Pauline Kael, este filme “serve como um pretexto para Fellini dar vazão ao seu desgosto para com a televisão. Ele zomba da TV mostrando seus programas e comerciais como se eles fossem imagens obscenas e ele quer expressá-las como obscenas”. Also known as *Ginger e Fred*. CD ROM *Cinemanía: Interactive Movie Guide*. Microsoft, 1994.

³³ Ver Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

³⁴ No cinema, por se tratar de uma arte que envolve o trabalho de muitos profissionais, a autoria tornou-se uma questão complicada. Embora seja atribuída ao diretor, este, muitas vezes, não tem o chamado “poder de corte”, ou seja, não tem o poder de decidir sobre a forma final da obra. Talvez não seja demais lembrar que estamos tratando de um filme de Fellini e que poucos diretores firmaram com tanta veemência e orgulho a sua autoria. Os seus filmes nomeiam o diretor no letreiro da abertura, às vezes, antes mesmo do título.

³⁵ Chandler, Charlotte. *Eu Fellini*. Rio de Janeiro: Record, 1995, pp. 230-231.

³⁶ Chandler, Charlotte. *Eu, Fellini*, op. cit., p. 208.

³⁷ Sobre o passado e o futuro na linguagem cinematográfica ver Martin, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pp. 230-237.

³⁸ Amélia Bonelli é o nome da personagem que imitava Ginger Rogers, interpretada por Giullietta Masina.

³⁹ Personagem representada por Marcello Mastroianni.

⁴⁰ No filme, ao acompanhar a dançarina em seu percurso pela cidade, ruas, hotel, restaurante, estúdio, até o seu embarque de volta à vida ordinária no interior da Itália, posso pensar, com as palavras de W. Benjamin, que “nunca podemos recuperar o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender a nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido”. O jogo das letras. In: *Obras escolhidas. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1997, pp. 104-105.

⁴¹ Lembro aqui espaço em off ou extracampo que para Gilles Deleuze “remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê”. *Cinema: a imagem-movimento*, São Paulo, Brasiliense, 1985. Ver também Oliveira Jr., Wenceslão Machado de. *Imagens da chuva-natureza e cultura*. Capítulo: “De onde vem a chuva em um filme? O espaço invisível que envolve a imagem enquadrada”. Campinas, 1999. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade de Campinas.

⁴² “O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade (...) a memória é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual!” Tarkovisk, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 64.

⁴³ Almeida, Milton José. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994, pp.10-11.

ESTÚDIO 3

*A responsabilidade da televisão com tudo isso é enorme. Não, é claro, enquanto “meio técnico”, mas enquanto instrumento de poder e poder ela própria. Ela não é um lugar onde as mensagens circulam, mas um centro elaborador de mensagens. É o lugar onde se concretiza uma mentalidade que de outro modo não se saberia onde instalar. É através do espírito da televisão que se manifesta concretamente o espírito do novo poder. (Pier Paolo Pasolini. *Jovens infelizes*, p. 60.)*

Para continuar o estudo da narrativa televisiva vista também por meio do cinema, busco discutir o filme que tem como título *Ladrões de sabonete*¹ do diretor Maurizio Nichetti. No filme *Ginger e Fred*, de Federico Fellini, que tomei como referência para pensar o universo narrativo da linguagem audiovisual na confluência de suas expressões mais relevantes – o cinema e televisão –, as pessoas encontram-se no estúdio para, uma vez transformadas em *atrações*, participarem da narrativa de um programa televisivo de variedades. No filme de Nichetti, além das pessoas do diretor de cinema e do apresentador do programa – um crítico de cinema –, a principal *atração* é o próprio cinema como narrativa, para além da história que o filme pretende contar. O espaço diegético em que a trama se desenvolve é o espaço-tempo da narrativa fílmica que a televisão recorta, entrecorta, e no qual insere novas cenas, aludindo a universos alheios ao que o filme originalmente apresentaria.

As ações da narrativa estão voltadas para a preocupação do diretor de cinema em preservar a linguagem cinematográfica, a mensagem, a temporalidade, impressas no filme, da ação espúria da televisão que interfere, sobretudo, no ritmo da imagem, que é, segundo as palavras de Andrei Tarkovisk, a essência do cinema. “O tempo específico que flui através das tomadas cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela pressão do tempo que passa através delas. (...) O tempo, impresso no fotograma, é quem dita o critério da montagem, e as peças que ‘não se montam’ – que não podem ser coladas adequadamente – são aquelas em que está registrada uma espécie radicalmente diferente de tempo. Não se pode, por exemplo, colocar juntos o tempo real e o tempo conceitual, da mesma maneira como é impossível encaixar tubos de água de diferentes diâmetros. A consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou ‘densidade’, pode ser vista como a união de peças feitas com base na pressão do tempo existente em seu interior”².

As imagens cinematográficas estão imersas numa temporalidade que as transcende e que somente pode ser percebida se seguirmos a seqüência espaço-temporal expressa na montagem. Ao interferir na montagem de um filme, intercalando outras cenas, a televisão suprimiria uma das mais refinadas características do cinema: a de expressar-se segundo um fluxo temporal muito preciso e delicado.

A televisão revela-se uma alegoria da realidade, tem o poder de aglutinar, em seu estúdio, múltiplas vozes constitutivas do universo cultural da sociedade e que, apresentadas justapostas, surgem sempre em tensão. Assim, podemos ver, compondo a mesma moldura-tela e a mesma narrativa, o filme, o cineasta, o crítico. A imagem, a personagem, a pessoa, a palavra, o som. Se a narrativa da televisão interfere no filme e, portanto, na própria imagem cinematográfica, interfere também na manifestação do pensamento e das idéias, ou pelo menos a condiciona. A palavra expressa na tevê, traz em si a dimensão televisiva e é por ela determinada. Assim, qualquer discurso proferido, mesmo que apresentasse críticas e por mais contrário que fosse à tevê, ainda seria

um discurso segundo os padrões da narrativa televisiva³. Pierre Bourdieu é incisivo ao afirmar que a televisão não permite a expressão do pensamento⁴, devido ao processo que se estabelece no interior das emissoras, que são regidas pela pressão da audiência e pela urgência. O *timing* televisivo é veloz e seria incompatível com a expressão do pensamento que, por princípio, deveria sempre desmontar as “idéias feitas”, aquelas para as quais o problema da recepção não se coloca, porque são feitas para serem aceitas instantaneamente. Os pensadores *habitués* da televisão que Bourdieu chamou de *fast-thinkers*⁵, aqueles que são reconhecidos, talvez, menos pelas idéias e mais pela autoridade que a visibilidade mediática constante lhes confere, pensam no ritmo da televisão, não importando o conteúdo sobre o qual se expressem e, dessa maneira, ajudam a compor a forma televisiva de pensar, um tipo massificado de entendimento do mundo.

A fala, na televisão, é parte de um discurso mais complexo, no qual estão em jogo muitos outros elementos além das palavras proferidas. Para Milton José de Almeida “uma mensagem que se faz aparecer em formas plásticas, na televisão ou no cinema, não é simplesmente uma mensagem retórica que explicamos com palavras destacadas da imagem que a configurou. Costumeiramente, as pessoas explicam a ‘mensagem’ de um filme ou programa de televisão, como se a forma em que apareceu tivesse um sentido separado das palavras que a explicam. A interpretação deve ser verbal e visual ao mesmo tempo. Não deve contentar-se com explicações fechadas em teorias e irá buscá-las no universo interdisciplinar da cultura, da arte e da ciência”⁶. Na televisão, o estúdio é o espaço social que dá existência e legitimidade à fala. Cenário e fala fundem-se em um único discurso, o da televisão, que adquire novo sentido para além do que imagem e palavra possam significar isoladamente. As formas plásticas das fotografias⁷ que compõem o cenário televisivo, no filme de Nichetti, são os recursos imagéticos que suportam, de maneira estática, o movimento que o filme dará aos personagens que elas representam e ao discurso evanescente do apresentador. As fotografias das personagens do filme participam de um cenário, sustentando um discurso estudado, acadêmico e professoral, mas que busca a espontaneidade mais próxima da oralidade.

Escutemos as palavras do crítico de cinema que conclama os espectadores a assistirem ao filme: *Depois dessa breve apresentação, veremos, nesta noite, o filme 'Ladrões de sabonete' de Maurizio Nichetti. O título poderia sugerir uma paródia, não sei se aceitável, de um momento essencial da história do neo-realismo italiano. Na verdade, trata-se de algo mais importante. Não se deixem enganar pelo título. 'Ladrões de sabonete' não é uma paródia. É um ato de amor para com o cinema italiano e especial para com o neo-realismo italiano⁸. O fato é que Nichetti, como a maioria dos autores de comédia foi fatalmente levado ao drama. Não se surpreendam pelo fato de que o filme de Nichetti seja repleto de citações, referências a um passado glorioso com consciência contemporânea. Basta lembrar a trama-chave do filme: Antônio Piermattei, o protagonista fica paraplégico num desastre. A mulher arrasada pela tragédia entrega-se à prostituição. O filme termina com a chegada dos filhos ao orfanato.*

(...)

A pergunta que o filme sugere é: Por que Nichetti descobriu o drama? Nichetti nos responderá, com imagens, como alguém que sabe que só com imagens um diretor de cinema pode explicar o passado e interpretar o presente.

Tudo se passa ali como se a fala pudesse apagar a origem do discurso, para aproximar-se das imagens impressas nos painéis localizados atrás do apresentador, traduzindo ambas, imagem e fala, uma estética que, na passagem do visual para a sonoridade das palavras, amalgamasse a narrativa da emissora de tevê. Naquele estúdio, as fotografias têm uma dupla função: 1. Delimitam o espaço visível, ou seja, precisam o *local inesquecível* de onde a narrativa televisiva irrompe. 2. Fazem emergir, em tensão, outro sentido, para além da imagem e das palavras proferidas pelo apresentador.

Parte de um programa estético visual, a narrativa da televisão é polissêmica e polifônica. O diretor de televisão dispõe de inúmeros elementos com os quais pode contar para compor uma narrativa feita de palavras, falas, imagens, gestos, expressões faciais. Elementos todos eles significantes e que, em tensão, trazem das suas origens marcas das múltiplas linguagens que o homem vem construindo ao longo dos tempos.

O fragmento audiovisual produzido no estúdio de televisão que o filme de Maurizio Nichetti retrata – a apresentação do filme feita pelo crítico de cinema – pode ser decupado em vários elementos significativos. Pensemos, então, na postura corporal do apresentador: ele está sentado. Para Elias Canetti todas as posições corporais do homem expressam algo específico. “A despeito de seu múltiplo significado, é inequívoca uma certa tendência à fixação e monumentalização de posições específicas assumidas pelo homem. Alguém sentado ou em pé produz seu efeito mesmo desvinculado de seu contexto temporal ou espacial ao lado de outros: ele o produz por si só”⁹. Canetti alerta ainda que muitas dessas posições, quanto menos são notadas, mais eficazes se tornam na expressão de algum tipo de poder.

Os espectadores que assistem ao programa na tela da tevê, em sua casa, podem até nem ver a cadeira que a câmera enquadra, mas a expressão do rosto, os movimentos corporais revelam de alguma forma esta postura. Podemos identificá-la em muitos programas. Os programas de entrevistas nas suas diversas modalidades são, quase sempre, realizados com as pessoas sentadas e, quanto maior é a importância atribuída a uma autoridade, melhor assentada na cadeira e no cenário ela precisa estar. Assim, o crítico de cinema, no programa de televisão, não apenas fala, mas o faz de uma determinada posição que, em reminiscência, potencializa a ação da palavra. “Sentado, o homem se vale do auxílio de pernas estranhas, empregando-as no lugar daquelas duas que reserva para pôr-se de pé. A cadeira, na forma como a conhecemos hoje, tem sua origem no trono¹⁰; este, no entanto, pressupõe a existência de animais ou homens submissos, aos quais cabe carregar o soberano”¹¹.

A maneira com que a pessoa posta-se dentro do estúdio é parte de um mecanismo bem elaborado. Cada detalhe tem função constitutiva específica para a narração. É possível observar, atualmente, certa tendência de telejornais colocarem os apresentadores de pé no estúdio. Esta posição já é comum em certos jornais da televisão italiana e começa a ser praticada em programas da tevê brasileira¹². Na liturgia da igreja católica estar de pé significa estar de prontidão. Nas palavras de Elias Canetti o fato de estar de pé “causa a impressão de uma energia ainda não consumida, pois é

algo que se encontra no princípio de todo movimento: usualmente, fica-se de pé antes de se andar ou correr. Trata-se da posição central, a partir da qual, sem que haja transição alguma, pode-se passar seja para outra posição, seja para uma forma qualquer de movimento”¹³.

Cada elemento imagético ou sonoro não está presente no estúdio televisivo para expressar o seu sentido próprio, singular, mas para compor a alegoria de um espaço-tempo onde uma história é contada. A composição do estúdio é determinante do discurso televisivo. É o resultado de um cuidadoso trabalho invisível que estabelece quem e o que devem estar presentes, quem deve e quem não deve falar. No estúdio do filme de Maurizio Nichetti, o apresentador está sentado, tendo ao fundo imagens fotográficas, em preto e branco, das personagens do filme. Para a narrativa televisiva que emerge daquele estúdio, é no que as imagens fotográficas silenciam que estaria o seu sentido mais profundo.

Nas palavras de Roland Barthes, “toda fotografia é um certificado de presença”¹⁴. De uma presença latente, um testemunho de um momento fugaz da história. E, assim, tendo o papel como suporte, as imagens fotográficas passam a compor um repertório iconográfico de múltiplas funções. Na televisão, vemos muitos momentos em que se recorre à fotografia para dar sustentação à fala, como se a imagem pudesse conferir veracidade à palavra. Os jornais televisivos reiteradamente lançam mão desse recurso. Por outro lado, a fotografia pode vir a compor outra história, diferente daquela que lhe deu origem, não somente pelo reconhecimento da imagem em si, mas também pelo fato de que a imagem fotográfica aciona, para além da impressão física da luz no papel, uma linguagem icônica que há muito tempo vem sendo construída em nossa memória. É sempre testemunho de veracidade e remete a outro espaço-tempo que não o local em tela e o tempo do presente.

Construído na confluência de diferentes linguagens e de histórias que se interpenetram, o filme *Ladrões de sabonete* tem o estúdio televisivo como o *locus* irradiador do processo narrativo, transitando entre a afinidade e o estranhamento das estrutu-

ras narrativas do cinema e da televisão e, ainda, da fotografia, como referi anteriormente. Talvez não seja demais lembrar que, na televisão, o cinema perde o fluxo temporal, próprio das salas escuras de projeção, para tornar-se parte de outra história maior e mais complexa, contada não só pelo filme, mas também pelo crítico, pelo cineasta, pelos comerciais – que irrompem a intervalos regulares –, pelos anunciantes. Também pela programação que veio antes e pela que o sucederá. Para Milton José de Almeida, “na televisão, vista em sua programação diária, os diferentes programas e propagandas aparecem como um discurso em desenvolvimento no tempo, em que o espaço aparece e desaparece no fluxo temporal das imagens que se sucedem umas às outras, narrando a ‘História da Sociedade naquele Dia’ ”¹⁵.

Este fluxo temporal, que mescla espaços e temporalidades diferentes, faz a narrativa da televisão portadora de uma idéia de tempo que não é absoluto, contribuindo, assim, para uma percepção muito particular do tempo: fragmentado em inúmeras temporalidades. Lembro aqui palavras de Jorge Luis Borges sobre a existência de diversas séries de tempo: “Por que imaginar uma única série de tempo? Não sei se a imaginação de vocês aceita essa idéia. A idéia de que há muitos tempos e que essas séries de tempo – naturalmente, os integrantes das séries são anteriores, contemporâneos ou posteriores entre si – não são nem anteriores, nem contemporâneas. São séries distintas.(...) A idéia é de que cada um de nós vive uma série de fatos, e essa série de fatos pode ser paralela ou não a outras. (...) É uma idéia possível; ela nos daria um mundo muito mais amplo, um mundo muito mais estranho que o atual. A idéia de que não há um tempo”¹⁶. E sim vários tempos. Esta é uma idéia aventada nas narrativas populares da televisão e do cinema, cujas técnicas, a partir da associação de imagens e sons, trazem para o presente da narrativa diferentes temporalidades¹⁷. Essa idéia de vários tempos, como quer Borges, pode ser percebida, em tensão, mesmo nas narrativas audiovisuais onde o tempo cronológico prevalece.

O tipo de educação que a narrativa audiovisual contemporânea realiza traz, para a realidade do *agora* do espectador, uma história povoada de outras realidades e de outras temporalidades, conformando uma gramática que permite a leitura e a com-

preensão do tempo e do espaço de forma alegórica e não somente literal. No filme *Pulp fiction – tempo de violência*, 1994, Quentin Tarantino faz que a narrativa flua em diferentes temporalidades. A história vai e volta, pessoas morrem e reaparecem vivas na tela, sem que haja qualquer estranhamento. Tudo acontece como se o universo da narrativa cinematográfica fosse autônomo, dependendo mais do próprio cinema que da realidade para ter existência. Mas em vez de provocar o distanciamento do espectador, a narrativa faz que o público mergulhe na história e com ela numa dimensão temporal do cinema e, portanto, em outra realidade.

Cinema é entretenimento, diversão, artifício, arte. É uma forma muito particular de estar no mundo e de olhar para ele e para as suas diferentes manifestações. O filme de Maurizio Nichetti propõe, em forma de comédia, uma discussão das diferentes linguagens que compõem o universo da narrativa televisiva. Para compreender a crítica que o diretor pretende fazer, ao buscar o traço pitoresco das personagens e das estruturas narrativas nas quais estão insertos, é preciso que o espectador seja minimamente alfabetizado na linguagem do cinema e da televisão. O que a comédia faz é chamar a atenção do espectador para o absurdo e a irrealidade de diferentes cenas e situações e para as formas de sua narração visual e sonora.

O efeito cômico advém de uma situação compartilhada; o riso é sempre socialmente construído. Até quando rimos sozinhos, de nós mesmos, o fazemos imaginando o quão engraçado seria se não estivéssemos desfrutando da nossa solidão e alguma outra pessoa, inadvertidamente, nos espreitasse. Henri Bergson diz que “não há comichidade fora do que é propriamente humano. (...) Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados.(...) O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social”¹⁸. Uma significação social que ultrapassa a chamada vida real e alcança o imaginário coletivo povoado de imagens do cinema, da pintura, da fotografia, da televisão, nas suas diversas manifestações narrativas.

Nas narrativas que conjugam imagens e sons, como o teatro, o cinema e a televisão, as formas clássicas de inversão de expectativas, de interrupções abruptas têm o

poder de provocar o riso e, dessa forma, desmontar estruturas psicológicas de recepção de mensagens calcadas em nossa memória. Para André Comte-Sponville¹⁹, as situações de humor acontecem quando o sentido de nossas condutas é fragilizado, confundindo nossas referências.

Estamos acostumados a ver as narrativas fragmentadas que a televisão nos mostra cotidianamente. Aprendemos a lidar com elas e a compreendê-las em sua gramática como a forma predominante da narrativa mais ampla do capitalismo que é posta à vista e à venda a cada instante. Vemos, a toda hora, na tela da televisão, imagens que surgem e desaparecem para surgirem em outros momentos posteriores. Maurizio Nichetti, em seu filme, inverte códigos e faz personagens surgirem onde não se espera, trazendo à tona certa consciência da linguagem cinematográfica e televisiva e do absurdo dos planos, enquadramentos, cortes, por meio dos quais nos acostumamos a ver a *realidade*. E, com isso, traz também certa nostalgia dos velhos truques de George Méliès no primeiro cinema²⁰, ou se preferirmos, da infância do cinema, quando este era somente experiência e magia. Para André Comte-Sponville, “o humor tem a ver com o absurdo, com o nonsense, com o desespero. Não, claro, que uma afirmação absurda seja sempre engraçada, nem mesmo (se entendermos por absurdo algo que não significa nada) que possa ser. Só podemos rir, ao contrário, do sentido. Mas nem todo sentido, inversamente, é engraçado, e a maioria evidentemente não é. O riso não nasce nem do sentido nem do disparate: ele nasce da passagem de um a outro”²¹.

A passagem do sentido para o disparate, de que nos fala Comte-Sponville, em linguagem televisiva, acontece no estúdio que é o local onde se estrutura a narrativa. O disparate, ali, não estaria na passagem abrupta da linguagem da televisão para a do cinema, mas no percurso pelas diferentes narrativas que faz o diretor do filme, tentando, heroicamente, salvar a sua história, as suas personagens, a linguagem cinematográfica e o próprio cinema, da engrenagem televisiva.

As situações risíveis no filme *Ladrões de sabonete* são aquelas que nos forçam a olhar para a tela da televisão e perceber o seu duplo caráter²². O que garante que o fil-

me neo-realista em preto e branco possa ser visto na tela é a empresa que vende o produto anunciado no comercial em cores, que interrompe o filme, realizando assim, em estética e política, a narrativa da televisão, que não é só a do filme ou só a do comercial. Tudo acontece como se, ao lançar mão de situações risíveis, fosse possível perceber com mais clareza o capitalismo em sua auto-narração naquele momento. O riso pode tornar-se incômodo, e até mordaz, quando nos força a ver o lado burlesco da sociedade e das celebrações por meio das quais são massificadas as idéias, as opiniões, os sentimentos, as condutas.

A fusão – ou a confusão – dos espaços narrativos audiovisuais com a realidade vivida pelos espectadores tem sido retratada no cinema e na televisão em algumas obras. A história que Wood Allen levou às telas, *Rosa púrpura do Cairo*, 1985, é uma metáfora do que ocorre sempre que assistimos a um espetáculo cinematográfico ou televisivo: somos seduzidos pelo relato, pelos personagens, envolvemo-nos emocionalmente na história e passamos a fazer parte dela. O filme de Allen mostra um encontro entre personagem e espectador. Personagens saem da tela e descem para a platéia ou espectadores entram na tela, afastando-se do seu percurso regular e esperado²³. A história, em forma de comédia, que *Rosa púrpura do Cairo* narra é, metaforicamente, a história de quem a assiste. É a nossa própria condição de telespectadores que sugere o riso. Vejamos o que nos diz Henri Bergson: “quando certo efeito cômico derivar de certa causa, quanto mais natural a julgarmos tanto maior nos parecerá o efeito cômico. Rimos já do desvio como simples fato. Mais risível será o desvio que virmos surgir e aumentar diante de nós, cuja origem conhecermos e cuja história pudermos reconstituir”²⁴.

Por outro lado, é possível desvelar a comicidade das narrativas audiovisuais, nos momentos em que elas se apresentam mais sérias como, por exemplo, durante a fala do crítico de cinema, a quem nos referimos acima, que é a voz da autoridade, da academia, da intelectualidade. A narrativa da televisão *enquadra* o discurso, seja qual for, não havendo, portanto, nenhuma possibilidade de expressão fora de um modelo que obedece a marcações de espaço e tempo muito precisas. Retorno a Henri Bergson

quando afirma que “o aspecto cerimonioso da vida social deverá encerrar certa comi-
cidade latente, a qual só espera uma ocasião para exhibir-se plenamente. Poderíamos
dizer que as cerimônias são para o corpo social o que a roupa é para o corpo individu-
al: devem a sua seriedade a se identificarem para nós com o objeto sério a que as liga o
uso, e perdem essa austeridade no momento em que nossa imaginação as isola dele”²⁵.
O aspecto cerimonioso de muitos programas de televisão revela, muitas vezes, a pouca
densidade com que são apresentados e discutidos os temas de que se ocupam as narra-
tivas televisivas²⁶.

Como já dissemos, a passagem do sentido para o disparate, em linguagem tele-
visiva, acontece no estúdio. O disparate, no filme de Maurizio Nichetti, não estaria na
passagem abrupta da linguagem da televisão para a do cinema, mas no percurso que
faz o diretor que, ao tentar sair do estúdio, continua atrelado à mesma engrenagem. O
estúdio produz uma colagem de cenas e formatos que, justapostos, convertem-se em
algo muito mais complexo do que a totalidade dos sentidos de cada fragmento narrati-
vo. A cada bloco apresentado, a obra-prima do diretor de cinema presente no estúdio e
no filme, é transformada em outra história, como se não fosse possível a existência de
ambientes autônomos na narrativa da televisão.

O que está em discussão, além da narrativa fragmentária que o filme adota, é,
sobretudo, o espaço, ou a discrepância entre o espaço-tempo fílmico e o espaço-tempo
televisivo. O cinema, mesmo sendo a técnica que *deceitou as cabeças*²⁷ e instituiu um
novo jeito de ver, que aproxima o espectador do que se apresenta à visão de uma for-
ma exasperadora, sempre teve como uma de suas funções essenciais a criação de espa-
ços grandiosos. O filme *Ladrões de sabonete* apresenta um estúdio televisivo clastro-
fóbico e aniquilador dos grandes espaços e da livre expressão do pensamento, revelan-
do um universo encerrado nos seus limites interiores, expresso em planos fechados e
sem profundidade de campo²⁸. Como se o pensamento, que não pode expressar-se se-
não condicionado a uma estrutura estabelecida, estivesse refletido igualmente na ima-
gem.

Vemos, amalgamadas num mesmo processo narrativo, as imagens de estúdio, as dos reclames e as do filme, revelando, cada uma, não apenas espaços distintos, mas, igualmente, temporalidades distintas. Cada uma delas traz, em si, as marcas de seu tempo-época, traduzindo em imagens e sons uma forma de ver e de registrar acontecimentos, compondo um repertório imagético que continua a participar da memória coletiva, mesmo quando não tem mais lugar na realidade presente da narrativa. Muitas das idéias que fazemos de determinados acontecimentos e épocas são marcadas por imagens da pintura, da fotografia, do cinema, da televisão, não importando o fato de terem, na sua origem, base real ou fictícia. Muitas das representações de Idade Média, do surgimento do cristianismo, dos descobrimentos etc, chegam à contemporaneidade fortemente marcadas pelas imagens dos pintores renascentistas. Como também muitas das idéias do mundo do futuro são marcadas pelas imagens que povoam os filmes de ficção fabricados pelos estúdios da memória contemporânea. Muitas dessas imagens habitam edifícios, museus e mesmo coleções particulares, mas se espalham, em reproduções, podendo ser encontradas nos lugares mais prosaicos, ilustrando calendários, nas páginas de livros – sejam eles especializados ou didáticos –, jornais, revistas.

As imagens, ao aderirem à matéria que as suporta, adquirem um tipo muito particular de realidade e acronia. São reais pela materialidade com que se apresentam à visão e eternas porque podem surgir em qualquer momento presente, fazendo aflorar, em tensão, o seu tempo-época, a história. São próprias do processo civilizador ocidental e cristão a demarcação de eventos e períodos e a produção de suas representações imagéticas naturalizadas²⁹. A representação imagética de eventos acelera o processo de identificação que, pela tradição narrativa centrada na palavra, era realizada somente pela descrição de locais, cenários, pessoas, exigindo que o leitor-ouvinte recorresse a um repertório de situações guardadas na própria memória para ativar a imaginação. Muitas dessas situações já nos foram dadas pelas imagens da pintura, da fotografia, do cinema e da televisão, constituindo-se num imenso repertório coletivo de cenários e *locais inesquecíveis*.

Quando nos referimos à história, muitos dos seus momentos emergem da nossa memória marcados pela imagética que os envolve. Assim, é difícil imaginar a independência do Brasil de Portugal, por exemplo, sem a cena retratada pelo pintor Pedro Américo e denominada *O grito do Ipiranga*, em que vemos o príncipe herdeiro e seus soldados em posições bélicas gloriosas. Como também não é possível pensar a história da conquista do oeste americano sem as imagens dos filmes de *farwest*. As imagens, há muito, conformam a história. Daí advém uma das máximas da civilização ocidental: a de que *uma imagem vale mais que mil palavras*. Talvez não somente pelo que estas *imagens inesquecíveis* revelam e oficializam como verdadeiro, mas, sobretudo, pelo que ocultam.

Cada época conhecida da experiência humana no planeta produziu as suas imagens com os instrumentos de que dispunha e segundo sua própria cosmovisão. As representações espaço-temporais constituem-se como narrativas de fundação da história e conferem inteligibilidade ao modo de viver de cada tempo-época. Vindas de um passado, as imagens trazem dele marcas de uma origem dispersa e dos sentidos agregados pelo tempo transcorrido. Depois de transformadas em alegorias, elas participam, objetivamente, da história contemporânea que é narrada pelos mais diversos meios, reunindo numa mesma e única imagem várias temporalidades e sentidos antes desordenados.

Pensemos, então, no processo contemporâneo de produção e difusão de imagens, sobretudo pela televisão e, em certa medida, também pela imprensa, que encurta o tempo entre o acontecimento e a sua representação imagética, a ponto de suprimi-lo nas transmissões ao vivo³⁰. Por meio dessa supressão temporal, as transmissões em tempo real conformam, em estética, a idéia de que ver é conhecer; transformam cada espectador em testemunha ocular dos acontecimentos e relegam a instâncias secundárias qualquer outro tipo de análise que certo tempo e distância pudessem propiciar³¹. Está em jogo, nas narrativas televisivas feitas ao vivo, uma concepção da realidade que, além de ser captada segundo o olhar ciclópico dos equipamentos que automatiza-

ram as regras matemáticas da perspectiva, transforma o tempo no presente naturalizado do *aqui e agora*³².

Como linguagens que se inscrevem no tempo, o cinema e a televisão nos falam no presente de nossa existência. Quando vamos ao cinema ou ligamos a televisão, estamos participando, segundo as palavras de Milton José de Almeida, “de um processo de educação cultural da inteligência visual cuja configuração estética é, ao mesmo tempo, uma configuração política e cultural e uma forma complexa do viver social contemporâneo permeado de representações visuais. Estamos dentro de um processo de educação cultural da inteligência”³³. Um processo cada vez mais acelerado, que nos leva a passar de uma imagem para outra e de um tempo a outro num piscar de olhos. Aprendemos a transitar por imagens que se deslocam rapidamente, como aprendemos a compreender uma realidade em constante transformação. O mundo pode representar-se, nas telas, inteiramente novo em frações de segundo e continuar inteligível; em reminiscência, podemos encontrar as chaves que vão abrindo as portas por onde os sentidos irrompem, estejam eles no passado ou no futuro.

Voltemos ao universo da linguagem televisiva que o filme de Maurizio Nichetti aborda: o mundo das telas, onde se mesclam as imagens da informação, da publicidade, da ficção, que não têm as mesmas finalidades, mas compõem, debaixo de nossos olhos, uma narrativa relativamente homogênea em sua diversidade. É no estúdio que acontece a homogeneização das narrativas, todas elas sujeitas ao olhar eletrônico das câmeras, porta de entrada desse universo de signos. O filme *Ladrões de Sabonete* tem como ambientação a narrativa televisiva. É por meio dela que se desenvolve o argumento do filme. É na narrativa televisiva que o filme se anuncia e se estrutura em sua imagética e construção dramática. Parte do seu universo diegético é a própria narrativa da televisão que compreende as imagens da informação – a fala do crítico –, da publicidade – os comerciais – e da ficção – o filme neo-realista *Ladrões de sabonete*.

Ao ambientar parte da trama na própria narrativa da televisão, o filme rompe limites da linguagem e da circunscrição do quadro, do enquadramento e, eliminando

as barreiras narrativas impostas pelo cenário, planos, faz que as personagens separadas por universos diegéticos distintos possam encontrar-se e interagir mudando o curso original das suas histórias. Todas as ações, mesmo as que buscam ser verossimilhanças a uma realidade concreta – como as do filme neo-realista –, tornam-se representações evidentes e nos afastam da história, fazendo que tomemos consciência da nossa condição de espectadores, passando a ver *o filme* ou seja, uma história movente projetada na tela. Ao mesmo tempo, podemos perceber a narrativa como um mundo mágico e autônomo, dependendo muito mais da própria televisão e do cinema do que da vida real para existir.

Como em muitos outros momentos do cinema, o filme de Maurizio Nichetti utiliza-se de mecanismos metalinguísticos e faz, com isso, aflorar a comicidade da situação criada por personagens do filme e dos comerciais que, alheios às regras vigentes da “realidade”, passam a interagir segundo as regras da linguagem televisiva. Não é a vida real que conta nesse filme, mas a vida no interior das narrativas audiovisuais. Não é somente a história desenrolando-se à nossa frente que vemos, mas também as marcas da sua construção discursiva. A linguagem torna-se opaca e visível, chegando ao humor que advém da própria descoberta da linguagem e dos sentidos que lhe são inerentes. Recorro às palavras de André Comte-Sponville quando diz que “o humor é um tremor de sentido, uma vacilação de sentido, às vezes uma explosão de sentido, em suma sempre um movimento, um processo, mas concentrado, condensado, que pode aliás permanecer mais ou menos próximo de sua origem (a seriedade do sentido) ou, ao contrário, aproximar-se mais de seu desaguardo natural (o absurdo do disparate) e acentuar com isso, (...) esta ou aquela de suas infinitas nuances ou modulações”³⁴.

Lembro aqui uma das cenas mais famosas do filme *O Grande Ditador* de Charles Chaplin, 1940, quando a personagem do ditador dança com a bola-globo terrestre na solidão do seu gabinete. A austeridade do cenário – o volume e o peso dos móveis, a decoração escura e sobrecarregada – contrasta com a leveza dos movimentos da dança e do globo solto no espaço, oferecendo, aos olhos do espectador, a força e a fragilidade do poder. Nessa cena a personagem dança também para o cinema, no en-

quadramento possível da tela, evoluindo nos seus movimentos concebidos para o espaço 4 por 3 das imagens, para além do fundo que lhe serve de cenário.

Voltando ao filme de Maurizio Nichetti, o tom de humor que o diretor adota, leva-nos a ver as personagens do filme em tensão com a sua época, com a sua condição humana, com paisagens exteriores que se descortinam em longas panorâmicas – do espaço neo-realista do filme – e com os planos fechados dos comerciais da televisão. *Ladrões de sabonete*, o filme apresentado na retrospectiva da televisão, teria como argumento a história de uma família de operários tentando sobreviver nos duros tempos do pós-guerra e que deveria apresentar um final trágico: o operário paraplégico, a mulher prostituída e os filhos entregues a um asilo. Uma homenagem ao neo-realismo italiano, mostra, já no título, a referência literal a uma das mais importantes obras desse movimento cinematográfico: *Ladrões de bicicleta*, 1949, considerado obra prima do diretor Vittorio De Sica.

O neo-realismo não seria apenas uma fórmula cinematográfica voltada à construção de cenários em que predomina o ponto de vista documental quase etnográfico, mas, também, uma atitude diante da realidade, visando apreendê-la em toda sua complexidade espaço-temporal e humana³⁵. Seria uma maneira de fugir do glamour das estrelas, afirmando a prevalência do diretor na construção narrativa e, ainda, de fugir do padrão *final feliz* para mostrar, mesmo na ficção, *a vida como ela é*. Reunidos no mesmo tempo presente do estúdio contemporâneo de televisão, vemos o filme neo-realista, – alegoria de uma época e de um movimento que buscara aproximar o cinema da vida real, das ruas, para torná-lo expressão de um lirismo operário, de uma classe determinada – e o comercial de televisão. Este último é um produto tipicamente de estúdio, que, por sua vez, é o local adequado para a construção dessas pequenas narrativas de modo que se tornem *memoráveis e inesquecíveis*. O estúdio é o local da memória, do artifício, da arte de transformar cenários, objetos e pessoas naquilo que, talvez, jamais seriam na vida real, mas que ali se tornam exemplos modelares e morais da vida burguesa apregoada pela televisão. No curto tempo em que devem *durar* nas telas

essas alegorias de um mercado movido pela troca acelerada, contam uma história cujo final feliz é a realização de um desejo, sempre de consumo.

Como representações visuais do poder econômico e político, os comerciais utilizam-se dos mesmos mecanismos das narrativas tradicionais³⁶, só que estas colocam a ênfase maior na intriga, aqueles no desenlace. Nos comerciais chega-se rapidamente ao final feliz alcançado com a fruição do consumo e da posse. Narrativas de claro entendimento para a massa de consumidores potenciais que se postam diante das telas da tevê, os comerciais chegaram à quase perfeição quanto à administração e o controle do tempo; levam apenas 30 segundos para contar uma história, baseando-se em um mesmo leitmotiv: problema, posse, felicidade³⁷. Muitos comerciais tornaram-se pequenas obras-primas, memoráveis, influenciando mesmo outras esferas das linguagens visuais. Além de povoarem a memória audiovisual coletiva, transcendem o objetivo primeiro de apresentar um produto para a venda, inscrevendo mais um gênero na história das narrativas contemporâneas.

As linguagens audiovisuais passam. Foram feitas para passar. Mesmo que retornem, em momentos posteriores, às telas ou à nossa memória, a relação que estabelecemos com elas é sempre de passagem. Assistimos à passagem de um filme, à passagem da programação da televisão. Percorremos com elas um caminho que vai de um lugar a outro, de um tempo a outro, de um sentimento a outro, de um sentido a outro. Esta passagem, não apenas de um plano a outro, nos cortes, mas, também, no interior do mesmo plano, como na dança de *O grande ditador*, é como o horrível e o belo que, nos dizeres de Andrei Tarkovisk, “estão contidos um no outro. Em todo o seu absurdo, este prodigioso paradoxo alimenta a própria vida, e, na arte, cria aquela unidade ao mesmo tempo harmônica e dramática. A imagem materializa uma unidade em que elementos múltiplos e diversos são contíguos e se interpenetram”³⁸.

Assim, posso dizer que as imagens-movimento que povoam as telas trazem na sua inteireza o fragmentário, o disperso, o contraste. Constroem um sentido que, ao mesmo tempo, remete à imagem seguinte e à que a antecedeu, mas igualmente penetra

pelas muitas fissuras que são inerentes a cada detalhe³⁹ contido no próprio quadro. Cada elemento que se oferece à visão seria uma porta de entrada diferente, podendo levar o espectador ao encontro de outros universos e de sentidos nunca imaginados, talvez, por quem originalmente os compôs.

Para pensar a composição dos detalhes, convido a um passeio visual pela tela de Umberto Boccioni, *A risada*, 1911, que traz, para um único enquadramento, cenas que, na sua unidade e dispersão, constroem locais que dissolvem e fixam sentidos, enunciando histórias diversas, a depender do percurso que por elas fazemos.



Posso ver essa pintura como um filme ou um programa de televisão: uma colagem de planos fixos que ora como que nos suga para a profundidade de um espaço-cena, ora nos expõe, remetendo ao espaço ou ao detalhe contíguo. O movimento de passar de uma cena a outra que fazemos, desviando pouco a pouco o nosso olhar, seria a narrativa pessoal que construímos com os *takes* que o pintor captou e nos ofereceu. No cinema e na televisão esse percurso já nos é oferecido pela montagem que, ao justapor cada plano em seqüência, constrói narrativas que se desejam únicas, feitas para serem vistas pela massa dispersa de pessoas que vão ao cinema ou assistem televisão.

O mundo de imagens que vemos estampado nas telas é constituído de pequenos recortes de um grande processo no qual parte significativa dos mecanismos ocorrentes permanece oculta. Imagens e sons são extraídos de um universo de cenários, ângulos de câmera, microfones, gravadores, luzes, cores, objetos. Em meio a essa parafernália tecnológica transitam pessoas que, retiradas de um anonimato, irão compor uma narrativa audiovisual para consumo de outros anônimos, componentes da massa humana, da multidão sem face que, no linguajar televisivo, é nomeada audiência.

Que audiência é essa e qual seria a sua ação diante da tela que se ilumina à sua frente? Ou, o que é possível fazer diante das forças que convergem para o estúdio e de onde emergem outras, que irrompem em todos os lugares onde é possível encontrar uma tela de tevê? Maurizio Nichetti, com o seu filme, sugere o riso e o humor para conduzir o olhar dos espectadores sobre a televisão e seus mecanismos que, para Pierre Bourdieu, exerce uma forma “particularmente perniciosa de violência simbólica”⁴⁰. O diretor do filme, ao construir a si próprio como o personagem-narrador, procura obstinadamente salvar a sua história e, com ela, um momento onde o cinema, enquanto narrativa, predominara. Vejo esse filme como uma revelação da discrepância entre as transformações nas esferas narrativa e ideológica. Diz Fredric Jameson que o “desenvolvimento desigual dos paradigmas narrativos, pelos quais explicamos a vida cotidiana, é reforçado por uma outra tendência do consumismo contemporâneo, (...) a febre da nostalgia, ou o que os franceses chamam de *la mode rétro*, em outras palavras, a substituição deliberada da invenção irrealizável de estilos contemporâneos ou pós-

contemporâneos adequados (...) pelo pastiche e imitação de estilos passados"⁴¹. Talvez, por isso, seja nas narrativas que se expressam com os signos da realidade que se manifestam com mais vigor a precariedade da própria vida e o sentimento mais profundo de que toda transformação implica perdas; às vezes perdas irreparáveis. Assim, posso ver no neo-realismo de Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e nas cenas em preto e branco do filme *Ladrões de Sabonete* que entrevemos na televisão, além da beleza pungente daquela expressão cinematográfica, a impossibilidade de fazer voltar o tempo e o peso do nosso próprio presente a indagar, com Walter Benjamin, se merecerá um dia tornar-se antigüidade.

Dentro do estúdio da televisão que exhibe o seu filme, o diretor e ator (que representa a si mesmo e o operário Antonio Piermartei) vê o mesmo ser interrompido por comerciais de televisão retratando cenários de luxo e opulência incompatíveis com a situação de vida que o filme pretende revelar. O preto e branco da película é invadido pela exuberância colorida e luminosa dos comerciais. Assim, o filme *Ladrões de sabonete* – feito para salas de cinema – ao ser exibido na tevê, é duplamente interrompido, reforçando, portanto, o seu efeito cômico. É da narrativa televisiva que o filme trata e é dela que provém o riso. Pois, "a comédia é um brinquedo, brinquedo que imita a vida. E se, nos brinquedos infantis, quando a criança lida com bonecos e polichinelos, tudo se faz por cordões, não serão esses mesmos cordões, gastos pelo uso, os que iremos encontrar nos cordéis que articulam as situações de comédia?"⁴².

Risível seria tudo o que nos alerta para a condição material de que é feita a narrativa. Assim o que nos emociona, nos levando ao riso ou ao choro, no cinema e na televisão, nada mais é do que uma história impressionada em celulóide que pode ser interrompida a qualquer momento para que outra história, nem tão emocionante assim, tome lugar. O humor estaria na revelação da materialidade dos produtos audiovisuais e na sua condição de coisa feita para passar com o tempo, muito mais do que nas cenas em que o diretor é colocado em situações clássicas de comédia, como ao rasgar a roupa que fica presa numa peça de cenário, na entrada do estúdio, ou ao escorregar numa lata de tinta derramada acidentalmente. Essas cenas, logo no início do filme de

Nichetti, podem soar impositivas, parecendo apenas chamar a atenção para o fato de que a história que temos projetada na tela deve ser vista como uma comédia.

Posso dizer que a narrativa das comédias atua no limite da linguagem. Como se um passo em falso pudesse destruí-la por completo, como a casa que oscila à beira do penhasco na cena do filme *Em busca do ouro*, 1925, de Charles Chaplin, autor que pode nos fornecer outros tantos exemplos, se assim o quisermos. Vejo a cena da casa no penhasco como uma alegoria do risco em que se colocam os filmes e os próprios atores cômicos, quase sempre à beira de um abismo, real ou imaginário. Talvez por isso seja sempre perigoso falar do riso e, como decorrência, das narrativas cômicas que possuem ritmo e espaço muito precisos. Um pequeno deslize pode destruí-las completamente.

Voltando ao tempo e ao espaço na tevê, há um arcabouço espaço-temporal na linguagem televisiva onde são montados os programas. Talvez não seja demais sustentar que não existe imagem de tevê, existe um tempo. E é dentro desse tempo que a imagem é colocada. Ainda que em tensão, é o tempo que condiciona o espaço. Assim, mesmo nos canais onde tudo acontece segundo um tempo delimitado com precisão, alguns sentidos escapam à objetividade que se busca alcançar. Haveria, então, nas narrativas televisivas dois tempos: um tempo afirmado e um tempo percebido. Valho-me das palavras de Aaron Gourevitch quando diz que “não percebemos sempre claramente que o espaço e o tempo têm não somente uma existência objetiva, mas que são igualmente vividos e percebidos subjetivamente e que, de resto, estas categorias são interpretadas e aplicadas de maneira muito diferente segundo as civilizações e as sociedades, os estados de desenvolvimento social, as camadas sociais numa mesma sociedade, e mesmo segundo os indivíduos”⁴³.

O tempo da televisão é o mesmo *tempo naturalizado* do calendário pelo qual a sociedade ocidental se pauta. O espaço-cenário, na televisão, transforma-se a cada núcleo narrativo, obedecendo a um critério temporal muito próximo do calendário, muitas vezes confundindo-se com ele. Podemos ver, ainda, que o tempo televisivo alarga-

se, ultrapassa as telas e as narrativas audiovisuais, passando a ser o próprio tempo da vida, que é distribuído e organizado, muitas vezes, segundo o tempo televisivo por meio do qual se configura a memória e o modo de viver a dimensão espaço-temporal na sociedade contemporânea.

A narrativa televisiva é sempre vista no presente. Há um código audiovisual bem tramado em nossa memória cultural que nos informa a passagem de uma para outra temporalidade. Tomando as palavras de Milton José de Almeida, “a transmissão eletrônica de informações em imagem-som, propõe uma maneira diferente de inteligibilidade, sabedoria e conhecimento, como se devêssemos acordar algo adormecido em nosso cérebro para entendermos o mundo atual, não só pelo conhecimento fonético-silábico das nossas línguas, mas pelas imagens-sons também”⁴⁴. Compreender o mundo atual é também compreender a linguagem audiovisual por meio da qual este mundo se expressa. São as imagens e sons, constituídos na linguagem audiovisual conhecidas do público espectador em sua gramática, que permitem que o filme de Maurizio Nichetti sobrevenha.

Ademais, as personagens, no filme, ao transitarem de um para outro núcleo narrativo, utilizam-se de passagens atávicas, para além dos cortes secos, das fusões, da troca dos cabos no estúdio de tevê. É o mergulho na água azul da piscina do reclame de bebida que transporta a modelo para dentro do neo-realismo do cinema. Para Gaston Bachelard “se à água se associam tão fortemente todos os intermináveis devaneios do destino funesto, da morte, do suicídio, não é de admirar seja a água, para tantas almas, o elemento melancólico por excelência. (...) A água leva para longe, a água passa como os dias. Mas outro devaneio se apossa de nós e nos ensina uma perda de nosso ser na dispersão total. Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente”⁴⁵.

É a água o veículo, o que possibilita a personagem desaparecer e surgir em outra história e outro tempo. No *Dicionário dos símbolos* consta que “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de

purificação, centro de regenerescência. Esses três temas encontram-se nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e também as mais coerentes”⁴⁶. E, ainda, que a água pode apagar a história ao restabelecer a pessoa em outro estado. Mais do que o mergulho na piscina, é o mergulho no simbolismo que envolve o elemento água que entra em cena nesse momento da narrativa filmica posta em tela por Maurizio Nichetti. Salva do afogamento, a personagem do comercial surge como um elemento estranho que não pertence ao universo em *preto e branco* do filme. Para Mircea Eliade está gravado em nossa memória fortemente mitificada, desde a mais remota antigüidade, que tudo o que vem de *outra parte* é, quase sempre, visto como um *signal do além*, uma imagem da transcendência⁴⁷.

Todas as imagens que povoam as telas de tevê vêm de longe e de certa maneira nos transcendem. Passamos de um para outro espaço-cena com o gesto trivial de apertar um botão. É isto que realiza a menina que, no filme de Maurizio Nichette, sentada no sofá da sala de estar de família burguesa, tendo nas mãos o aparelho de controle remoto, faz surgir e desaparecer imagens e sons: uma cantora de música pop em um palco azul, um homem vestido de branco talvez numa quadra de tênis, um homem e um menino caminhando pela rua, um jogo de futebol, um colar de pedras sendo retirado de uma caixa... Assistimos, com a menina, às imagens eleitas, aquelas que mereceram ser registradas pelo aparato de câmeras, enquadramento, luzes e que deseja reproduzir a realidade e oferecê-la à visão-audição naquele dia nas telas da tevê.

Ao final, vemos o diretor do filme aprisionar-se no espaço 4 por 3 da tela. Está, ali, reduzido ao *visus*, que seria, para Massimo Canevacci, o que “procura resumir aquela corrente analógica que escorre entre a ‘natureza’ da máscara e os primeiros planos televisivos. Tal palavra retomada do latim, exprime bem aquela ambigüidade própria no contexto moderno: ‘visus’, de fato, como particípio passado, é o ‘o que se vê’, e, como substantivo, é o ‘rosto’ verdadeiro e próprio. Portanto, no primeiro plano televisivo realiza-se a fusão do que é visível com o rosto e, vice-versa, o rosto se torna o total que se vê. ‘Visus’ é o ‘visual’ do primeiro plano, que, de um dado, se dilata ao único rosto do ator, e, de outro, restringe todo o campo visível ao próprio rosto”⁴⁸.

Talvez não seja possível pensar o cinema e a televisão para além das telas que continuam em sua forma mesmo depois de apagadas. O que seriam, então, essas imagens audiovisuais senão aquelas que serão conservadas no esquecimento, podendo surgir em outros momentos e em outras telas? Penso que a crítica que o autor-diretor procura fazer à televisão torna-se possível porque as pessoas que vão ao cinema e vêem tevê já possuem, há muito, imbricados em sua memória visual, os elementos espaço-temporais constitutivos dessa linguagem.

NOTAS:

¹ *Ladrões de sabonete*, Itália, 1989. Diretor: Maurizio Nichetti. Atores: Maurizio Nichetti como Antonio Piermattei e o diretor do filme. Caterina Sylos Labini: Maria Piermattei, Federico Rizzo: Bruno Piermatei, Heide Komarek: modelo, Cláudio G. Fava: crítico de cinema, Lella Costa: produtora de TV, Marco Zannoni: técnico de TV. Sinopse: Cineasta é convidado por emissora de televisão para comparecer ao estúdio onde seu filme neo-realista *Ladrões de sabonete* será apresentado. Durante a projeção o diretor do filme vê a sua obra sobre a vida pobre de operários no pós-guerra, em branco e preto,, ser interrompida por glamourosos anúncios coloridos. Tudo fica mais complicado depois que uma pane no estúdio faz que filme e comerciais se misturem e uma modelo que participa como atriz em um comercial acabe nos braços do operário desempregado do filme. E, ainda, que a mulher do operário acabe no paraíso de consumo apresentado pela TV. Ao tentar consertar o *estrago*, o diretor entra no seu próprio filme e termina preso na tela da TV numa sala de família burguesa e consumidora dos programas e dos produtos que a televisão apresenta.

² Tarkovisk, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 139.

³ Muitos programas realizados no Brasil e em outros países discutem acriticamente a televisão e propõem novas linguagens e temáticas, como por exemplo: *Armação ilimitada*, direção de Guel Arraes e outros, Brasil, 1985/88; *Chico, ou o país da delicadeza perdida*, direção de Walter Salles; *Agostinho d'Ipbona*, direção de Roberto Rossellini, Itália, 1972; *A TV Dante*, direção de Peter Greenaway e Tom Phillips, Channel Four, Gran Bretanha, 1989; *Good Morning, Mr. Orwell*, direção de Nam June Paik, WNET-TV, Nova York e FR-3, Paris, 1983/84; *Tanner'88*, direção de Robert Altman, HBO, 1988; *Parabolic people*, direção de Sandra Kogut, CCVMB-França/MTV-Brasil, 1991 e outros. Ver relação mais completa e indicação de fontes em: Machado, Arlindo. *Televisão: A questão do repertório. Imagem*. Campinas, (8):9-19, mai./ago. 1998.

⁴ Bourdieu, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 39.

⁵ Bourdieu, Pierre. *Sobre a televisão*, op. cit., pp. 40-41.

⁶ Almeida, Milton José de. A educação visual da memória - imagens agentes do cinema e da televisão. Campinas: *Pro-posições* – vol. 10 nº 2 (29) julho de 1999. Pág. 13.

⁷ O cenário do programa tem o formato de semicírculo e é formado por painéis onde foram fixadas fotografias das principais personagens do filme *Ladrões de sabonete*. No centro estão duas cadeiras; uma ocupada pelo apresentador do programa, outra pelo diretor convidado.

⁸ O neo-realismo italiano constituiu-se num dos mais importantes fenômenos cinematográficos internacionais do pós-guerra. Criou mecanismos que resultaram em mudanças não somente na estética dos filmes, nas locações realistas e na utilização de pessoas comuns para compor personagens, mas na própria produção cinematográfica, ressaltando a importância do diretor no processo de criação.

⁹ Canetti, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p. 388.

¹⁰ “O trono simboliza o direito divino dos soberanos. Simboliza também a pessoa que exerce o poder: uma decisão do trono. Atesta a presença contínua da autoridade e a sua origem divina”. Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*, São Paulo: José Olympio, 1999, p. 911.

¹¹ Canetti, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p. 389.

¹² Fantástico e Globo Repórter, programas apresentados pela Rede Globo de Televisão.

¹³ Canetti, Elias. *Massa e poder*, op. cit., p. 388.

¹⁴ Barthes, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 129.

¹⁵ Almeida, Milton José. A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão. Campinas: *Pro-posições*, op. cit., p. 14.

¹⁶ Borges, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Capítulo: O tempo. Brasília: Editora UnB, 1996, p. 47.

¹⁷ Sobre o flashback no cinema, ver Martin, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

- ¹⁸ Bergson, Henri. *O riso – ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, pp.12 e 14.
- ¹⁹ Comte-Sponville, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ²⁰ O primeiro cinema termina no momento em que deixa as experimentações e começa a materializar uma forma de percepção narrativa massificada e codificada. Ver Costa, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.
- ²¹ Comte-Sponville, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 236.
- ²² Assisti ao filme *Ladrões de sabonete* na televisão. A programação da TV Cultura apresentou uma situação parecida com a que o filme narra: uma mostra de cinema promovida por canal aberto. Ali também o filme foi interrompido em intervalos regulares para a inserção de chamadas para a programação da própria emissora, obedecendo ao mesmo princípio que *Ladrões de sabonete* questiona. Era a replicação do argumento do filme na realidade.
- ²³ Alguns filmes de longa metragem e comerciais de televisão exploram esse aspecto construindo a sua narrativa na passagem ou na interpenetração de realidade e ficção que tem como limite as telas do cinema e da televisão. No filme *Mary Poppins*, para citar um exemplo, personagens *reais* saltam para dentro de um desenho, feito a giz no chão, e passam a contracenar com personagens e cenários que são desenhos animados. O retorno à *realidade* acontece quando a chuva dissolve a ficção do desenho e encharca personagens e a “realidade”.
- ²⁴ Bergson, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, op. cit., p. 30.
- ²⁵ Bergson, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, op. cit. p. 31.
- ²⁶ Bourdieu, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- ²⁷ Ao construir novos enquadramentos apresentando a figura humana e objetos em partes separadas.
- ²⁸ O cinema tem incorporado a narrativa elíptica que suprime os grandes planos fazendo que narrativa se desenvolva a partir da informação da ação e não pela sua observação, ou seja, seria o cinema fazendo-se televisão. O filme *Henrique V* de Kenneth Branagh, 1989, é um exemplo dessa nova estética. Sobre esse filme ver Almeida, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo, Cortez, 1994, pp. 64 e seguintes.
- ²⁹ Almeida, Milton José de. *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ³⁰ O cinema e a fotografia exigiam, no seu processo de produção de imagens, três momentos distintos: o de impressão de luzes e sombras em material sensível, o de revelação e o de fixação da imagem em suporte de celulóide opaco ou transparente. Os recursos tecnológicos de transmissão eletrônica de imagens podem prescindir dos aparatos de fixação de imagens, podendo surgir e desaparecer das telas sem deixar qualquer vestígio.
- ³¹ Hoje, os grandes acontecimentos e suas representações estão tão próximos que as transmissões *ao vivo*, via televisão, não apenas captam a realidade no seu transcorrer, como determinam, muitas vezes, o próprio rumo dos acontecimentos. Este fenômeno ganhou expressão sobretudo a partir da cobertura da guerra no Golfo Pérsico, feita pela rede CNN, quando a guerra e as imagens da guerra fundiram-se no mesmo processo, aumentando, em muitos pontos, os índices de audiência da rede em todo o planeta e alterando os rumos dos acontecimentos políticos.
- ³² No caso das transmissões *ao vivo* não acontece, segundo Pier Paolo Pasolini, uma fusão total entre o código da realidade e o código da língua audiovisual, pois entre eles interpõe-se a obrigatoriedade do ponto de vista da câmera. Uma fusão total entre os dois códigos somente torna-se possível se for imaginado, ou seja, no âmbito da ficção. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvin, 1982, pp. 243-244.
- ³³ Almeida, Milton José de. A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão, op. cit., p. 10.
- ³⁴ Comte-Sponville, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*, op. cit., p. 237.
- ³⁵ No neo-realismo italiano, não raro, os atores foram escolhidos entre pessoas comuns que estariam, nos filmes, representando personagens com histórias, se não iguais, muito parecidas com as suas próprias.
- ³⁶ Nas narrativas tradicionais, desde Homero, parte significativa do relato é dedicado ao percurso das personagens para atingir os seus objetivos e terem, ao final, premiado o seu esforço.
- ³⁷ Dada a exigüidade do tempo (em geral 30 segundos) para desenvolver a história, os bons comerciais exigem esmero e, portanto, profissionais com profundos conhecimentos de linguagem cinematográfica e televisiva.
- ³⁸ Tarkovisk, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 41-2.

³⁹ Lembro como exemplo de detalhe significativo o serviço de chá, relatado por Pier Paolo Pasolini, com as suas xícaras cor de gema clara com manchas em alto-relevo, trazidas pelo seu cenógrafo para compor a cena de chá de senhoritas burguesas e que aglomeravam, em forma e cor, o universo do artesanato e de um tempo em que “as coisas eram feitas por mãos humanas”. *Jovens Infelizes*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pp. 132-133.

⁴⁰ Bourdier, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p.22.

⁴¹ Jameson, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p.43.

⁴² Bergson, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, op. cit., p. 34

⁴³ Gourevith, Aaron. As categorias espaço-temporais. in *Les catégories de la culture médiévale*. Paris: Gallimard, 1983, pp. 34-40. Tradução de Milton José de Almeida.

⁴⁴ Almeida, Milton José. *Imagens e sons: a nova cultural oral*. São Paulo, Cortez, 1994, p. 16.

⁴⁵ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp. 93-94.

⁴⁶ Gueerbrant, Alain e Chevalier, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 15.

⁴⁷ Eliade, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, pp. 23 e seguintes.

⁴⁸ Canevacci, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pp. 71-72.

ESTÚDIO 4

No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente. Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, havia imaginado um modo de transformá-la na cidade ideal, mas, enquanto construía o seu modelo em miniatura, Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro”.

Agora Fedora transformou o palácio das esferas em museu: os habitantes o visitam, escolhem a cidade que corresponde aos seus desejos, contemplam-na imaginando-se refletidos no aquário de medusas que deveria conter as águas do canal (se não tivesse sido dessecado), percorrendo no alto baldaquino a avenida reservada aos elefantes (agora banidos da cidade), deslizando pela espiral do minarete em forma de caracol (que perdeu a base sobre a qual se erguia).

*No atlas do seu império, ó Grande Khan, devem constar tanto a grande Fedora de pedra quanto as pequenas Fedoras das esferas de vidro. Não porque sejam igualmente reais, mas porque são todas supostas. Uma reúne o que é considerado necessário, mas ainda não o é; as outras, o que se imagina possível e um minuto depois deixa de sê-lo. (Italo Calvino. *Cidades invisíveis*. pp. 32-33.)*

Entremos em Seahaven, a cidade suposta pela narrativa do filme *O show de Truman – o show da vida*¹. Cidade e narrativa crescem juntas, imbricadas, e em constante tensão entre imaginação e concretude, realidade e ficção. A cidade, neste filme, é

o estúdio, e nada, para a narrativa televisiva que o filme apresenta, pode acontecer fora dele. Seahaven, um estúdio de proporções gigantescas – uma metáfora do estúdio da memória contemporânea –, passa a fazer parte da geografia no filme de Peter Weir. “*O maior estúdio jamais construído pelo homem e que, tal como apenas as muralhas da China, é visível do espaço*”– anuncia, em alta voz, o locutor das vinhetas produzidas para as comemorações dos trinta anos em que o programa esteve no ar. É desse estúdio que emana a narrativa vista pelos telespectadores do programa e por nós, os espectadores do filme.

O que move a narrativa que o estúdio retratado pelo filme propõe é o ator que, no papel de Truman Burbank² e desconhecendo sua condição, transita por Seahaven sem o ponto eletrônico³ no ouvido. Por isso, seria a única pessoa capaz de realizar a ação inesperada que, no limite, é a que dá a alma e o sentido de realidade que aquele programa televisivo procura imprimir à narrativa. Real seria, então, o que escapa da predição do roteiro. Tudo o mais é previsto plano a plano, seqüência a seqüência, sob o controle do estúdio, por pessoas que possuem o domínio do aparato técnico que dá movimento às imagens e sons que chegam às telas de tevê. É dessa tensão entre realidade e ficção que emerge a narrativa fabricada no estúdio do filme *O show de Truman – o show da vida*, que realiza, com os recursos da linguagem cinematográfica, uma alegoria da televisão contemporânea globalizada. *Na vida real*, em estúdios, com amplitude e capacidade técnica diversas, espalhados pelo planeta, emissoras de televisão recortam, constroem, reconstroem imagens e sons, como fábricas que produzem continuamente a memória do mundo.

Às imagens de mundo globalizado opõem-se, no filme *O show de Truman*, as imagens localizadas, encerradas nas fronteiras da cidade de Seahaven. Vendo o filme e penetrando, portanto, nesse estúdio-cidade, podemos perceber que as idéias de globalização contêm, em estética e política, uma pluralidade de locais dispersos e que são reunidos na grande tessitura audiovisual urdida nos estúdios televisivos, os locais contemporâneos de fabricação da memória. Assim o mundo globalizado consubstancia-se em múltiplos fragmentos de imagens do mundo que a televisão não cessa de exhibir. A

televisão faz surgir nas telas uma narrativa composta de imagens em seqüência onde é apresentado um mundo des-locado. Prescindindo de concretude própria, vai sugá-la de outros locais, extraindo deles as imagens visuais e sonoras que espalha pelas telas. Mesmo que esses mundos não tenham existência real e histórica e sejam somente frutos do desejo, conjecturas de produtores, realizadores, atores, telespectadores.

São os muitos matizes do jogo narrativo, executado nos estúdios de televisão e entrevistado em *O show de Truman – o show da vida*, que dão a este filme significação especial. A linguagem do cinema e da televisão movimenta-se em muitos espaços sociais, mas adquire relevos de luzes e sombras no estúdio – o *locus* privilegiado de sua realização mnemônica. Nas palavras de Milton José de Almeida “a memória produzida no estúdio movimentar-se-á nas imagens em projeção no cinema [e na televisão], na ordem fixada pelo diretor na edição do filme. Imagens fantásticas e inesquecíveis que o olhar-corpo do espectador deverá acompanhar em seu discorrer ininterrupto. Imagens e palavras que também ‘recriam sua memória, o conhecimento sobre o mundo, a inteligência da História’. Imagens do cinema [e da televisão] que poderão ser lembradas e percorridas conforme os caminhos que a imaginação escolher”⁴. Antes que as imagens possam alcançar as telas firmando-se nas retinas e nas mentes como arte, artifício, cultura, passam por processo cuidadoso de elaboração. Para além dos cenários, porções visíveis das celebrações audiovisuais, há o espaço do estúdio, não visto, onde são realizadas as operações que dão *animus* às narrativas.

A personagem do diretor do programa televisivo do filme *O show de Truman – o show da vida*, ao propor-se acompanhar uma vida em extensão e complexidade⁵, assume como seu ambiente vital, e o da equipe de profissionais que mantém o programa em marcha, o espaço diegético⁶ da narrativa que engendrou. Assim, estúdio – parte invisível para a narrativa do programa televisivo – e cenário – onde se desenvolve a história que é acompanhada pelos telespectadores – estão fundidos em um mesmo processo narrativo que, no filme, os suplanta. Oculto na lua que compõe o cenário das noites de Seahaven, o lado não visível do estúdio, espreita, passo a passo, os movimentos de seu astro principal, visíveis mesmo na ausência de luz, graças à ação de lentes

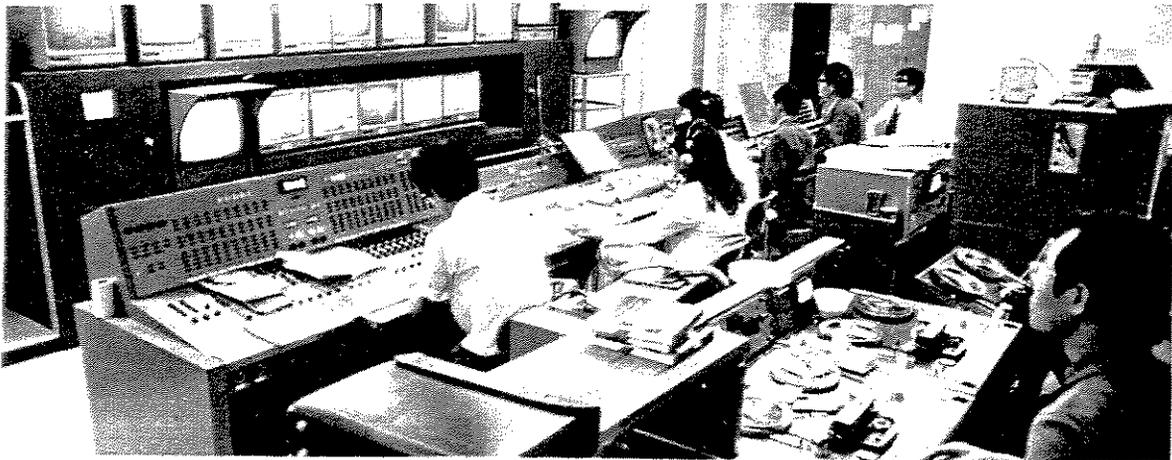
especiais desenvolvidas para captar imagens no escuro. A personagem Truman Burbank funciona como ponto de atração dos olhares enquadrados das objetivas: é do espaço onde transita que emergem as imagens e sons captados pelas câmeras que se espalham por casas, ruas, praças que compõem o cenário do filme de Peter Weir.

O diretor, na realidade com o filme e na ficção com o programa de televisão, busca naturalizar o processo de fabricação de imagens, de maneira a alcançar o que Pier Paolo Pasolini chamou de *plano-seqüência em estado puro*, ou seja, agregar às imagens eletrônicas a vitalidade de alguma coisa que evolui no tempo real. “Tomemos um plano-seqüência em estado puro: isto é, a reprodução audiovisual, feita de um ângulo visual subjetivo, de um fragmento da sucessão infinita das coisas e ações que eu serei potencialmente capaz de reproduzir. Esse plano-seqüência no estado puro seria constituído por um enfiamento extraordinariamente aborrecido de coisas ou ações insignificantes. Aquilo que durante cinco minutos da minha vida me acontece e se me depara, tornar-se-ia, projetado num ecrã, algo absolutamente destituído de interesse: de uma irrelevância absoluta. O mesmo já não me sucede na realidade porque o meu corpo é algo vivo, e esses cinco minutos são os cinco minutos de solilóquio vital da realidade consigo própria”⁷.

Com um aparato que permite a captação de imagens e sons em tempo real, o diretor busca levar ao extremo o poder de monitoração do tempo-espaço que é expresso sempre, de alguma forma, nas narrativas audiovisuais que as emissoras de televisão apresentam. O tempo da televisão não é o tempo da realidade ou da vida; equiparar o tempo da narrativa da televisão ao tempo da vida seria o desafio do *Show de Truman*. Nada, na existência dessa *persona*, por insignificante que seja, deve ficar perdido para a narrativa e para a história. O tempo de captação de imagens e sons deve acontecer no tempo da vida, sem os lapsos que perfazem a gramática da linguagem por meio da qual se expressam o cinema e a televisão.

Dentre as ações que acontecem em diferentes tempos e espaços e que são passíveis de serem captadas pelas objetivas, poucas alcançarão as telas, as retinas, a memó-

ria de telespectadores e da sociedade. Uma vez canalizados para os estúdios, dos infinitos planos-sequência possíveis, são extraídos pequenos fragmentos de espaço-tempo que irão compor, em estética e política, a narrativa audiovisual naquele dia. Muitas imagens estarão perdidas para a história por jamais terem sido registradas ou porque foram deixadas no rol das lembranças em que se constituem os bancos de imagens e sons de pessoas, emissoras, produtoras, museus. Espalhadas por diversos locais, armários, caixas, gavetas, algumas imagens jamais serão salvas do esquecimento, outras talvez ainda despontem, em reminiscência, em momentos posteriores, em outras narrativas, outras histórias. Os estúdios televisivos como os que vemos nas imagens a seguir, são locais de poder onde se arquiteta a memória artificial dos homens, feita de imagens e sons compostos segundo uma sintaxe audiovisual bem arranjada. Os estúdios da memória são também os locais onde se estabelece o que será relegado ao mistério do esquecimento, consoante uma sintaxe política, econômica, ideológica.



O poder – econômico e estético – de uma emissora pode ser expresso, também, pelo espaço, estrutura e tecnologia disponíveis em seus ambientes de processamento e controle de imagens e sons que, dispostos em seqüência, engendram as narrativas audiovisuais de variados gêneros e formatos que encontramos nas telas de tevê. Muitas imagens, hoje, prescindem de realidade ou de cenários que lhes antecedam; são criadas no próprio estúdio por computadores e equipamentos de efeitos especiais que lhes conferem, com iguais possibilidades, o dom da ilusão ou da verossimilhança. O poder de uma emissora de televisão pode ser avaliado também pela sua onividência; é o alcance do olhar de suas câmeras, que permitirá a ela dispor de maior ou menor número de planos-sequência com os quais irá compor a sua narrativa.

As mesas de corte ou *switch board* – locais onde são trabalhadas as imagens que irão *ao ar* e aos cabos –, possuem diferentes padrões de sofisticação⁸ e requerem, para sua operação, profissionais sempre mais especializados. Em algumas emissoras, o próprio diretor do programa opera os cortes e executa a montagem da narrativa. Dependendo da complexidade da emissora e do programa, a função de corte é realizada somente pelo diretor, ou este pode contar com uma equipe de profissionais que dominam a técnica e ajudam a construir, a cada nova emissão, a história. Mas é sempre o diretor que possui o que se convencionou chamar *poder de corte*; é quem, em última instância, dá inflexão à narrativa. É o diretor que conforma e, na edição, decide o destino da imagem. Nas salas de corte, onde a narrativa adquire a sua versão final, pessoas operam uma variedade de botões, alavancas, monitores. Controlam as passagens de uma câmera para outra, no mesmo espaço, variando as tomadas, e determinam as transições de imagens oriundas das várias fontes que afluem para a mesa de corte: telecines⁹, videoteipes, unidades móveis de externa, helicópteros, satélites.

Imagens feitas por muitas câmeras, retratando locais dispersos, amalgamadas no estúdio e nas telas, ocuparão sempre o mesmo espaço de 4 por 3 das telas, não importando o tamanho do cenário que lhes deu origem. Hoje, as câmeras estão em quase todos os lugares, mesmo em alguns jamais habitados pelo homem. E embora sempre

ocorra a possibilidade de inaugurar novos ângulos de visão, existe uma matriz simbólica que permeia a construção das narrativas audiovisuais. Trazemos, há muito, arraigadas em nossa memória visual, composições e enquadramentos que constituem uma matriz por meio da qual vemos a realidade; é a partir dessa matriz que são construídas, nos estúdios, as imagens massificadas que povoam as telas. O que as emissoras de televisão apresentam ao público já não é um *plano-seqüência em estado puro*, são recortes que passaram pelo processamento ideotecnológico¹⁰ construindo e reconstruindo a ilusão de realidade espaço-temporal que transforma toda narrativa audiovisual em ficção.

A tecnologia, hoje, confere à televisão certo dom de ubiqüidade e, com ele, a capacidade de criar a ilusão de captar todos os planos-seqüência possíveis por meio dos quais a realidade venha a expressar-se¹¹. Para Pier Paolo Pasolini a realidade só diz alguma coisa por meio de *signos não simbólicos* e para quem esteve presente no momento da ação. “A linguagem da ação é, portanto, a linguagem dos signos não simbólicos do tempo presente, e, no presente, todavia, não há sentido, ou, se o há, é subjetivamente, de um modo por isso incompleto, incerto e misterioso”¹².

As imagens ganham sentido no estúdio, o local onde serão postas numa ordem submetida a critérios estabelecidos nos roteiros¹³. Mesmo os programas que acontecem *ao vivo*, aqueles que podem ser acompanhados no chamado *tempo real*, passam pela manipulação do estúdio que, segundo uma tipologia de planos – planos gerais, planos de conjunto, contra-planos, planos subjetivos, primeiríssimo primeiro plano – e segundo uma hierarquia de significados, seleciona as tomadas compondo o sentido da narrativa daquele momento. Muitas das imagens que assistimos ao vivo ganham novo sentido recortadas do plano-seqüência que lhes deu origem para compor outra narrativa, em momento posterior.

Ouçamos as observações de Pier Paolo Pasolini sobre o plano-seqüência: “Observemos o pequeno filme em dezesseis milímetros que um espectador, por entre a multidão, rodou sobre a morte de Kennedy. Trata-se de um plano-seqüência; e é o mais característico plano-seqüência possível. (...) No filme possível sobre a morte de

Kennedy faltam todos os outros ângulos visuais: o do próprio Kennedy, o de Jacqueline, o do assassino que disparava, o dos cúmplices, o dos outros presentes melhor colocados, o dos policiais da escolta, etc., etc.

Supondo que possuíamos pequenos filmes rodados de todos estes ângulos visuais, de que coisa estaríamos em posse? De uma série de planos–seqüência que reproduziriam as coisas e as ações reais do momento em causa, vistas simultaneamente de diversos ângulos visuais: quer dizer, através de uma série de ‘subjéctivas’. A subjéctiva é, portanto, o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual. Não é concebível ‘ver e ouvir’ a realidade no seu acontecer sucessivo senão de um único ângulo visual de cada vez: e este ângulo visual é sempre o de um sujeito que vê e ouve. (...) O tempo do plano–seqüência, entendido como elemento esquemático e primordial do cinema, – ou seja: como um plano subjéctivo infinito – é assim o presente. O cinema, por consequência, ‘reproduz o presente’. A filmagem em direto da televisão é uma reprodução paradigmática de alguma coisa que está a acontecer”¹⁴.

Na televisão, o universo do visível, captado *ao vivo* pelo aparato tecnológico da perspectiva¹⁵ e tornado potencialmente imagem por processos eletrónicos, converge para um estúdio em prontidão. No universo dos programas transmitidos *ao vivo*, toda a atenção é voltada para o enorme painel iluminado com as imagens que cada monitor apresenta. Não existe o tempo posterior da montagem, como não existem regravações; imagens passadas, presentes e futuras integram a mesma presente narrativa que emerge daquele local fantástico, onde não apenas as imagens estão decupadas, mas o próprio mundo das coisas visíveis.

Os espectadores dos programa *ao vivo*, ao olharem o que a televisão lhes apresenta, vêem as imagens, ouvem os sons e penetram, igualmente, em um processo de educação visual que procura transformá-los em pessoas atuais, em sintonia com o presente e com a história contemporânea. As câmeras televisivas querem estar em toda parte e verdadeiramente levam o olhar humano a locais e a *des-localamentos* antes inimagináveis. Portanto, o diretor de programa, quando faz a edição, imagina um espec-

tador fantástico capaz de assumir, sem espanto, estranhos pontos de vista. Nos programas *ao vivo* é possível assistir a um processo que busca naturalizar o *tempo real*, transformando o tempo e o espaço captado pelas câmeras – que, segundo Pier Paolo Pasolini, oferecem sempre tomadas subjetivas da realidade –, no tempo objetivo e escandido da televisão.

Os espectadores de tevê e as platéias presentes em espetáculos televisionados têm *visões* diversas do mesmo acontecimento. A seleção de imagens que o estúdio realiza constrói uma narrativa que não é a mesma à que podem ter acesso as platéias presentes nos espetáculos. Em locais arquitetados para grandes espetáculos, lotando enormes auditórios, centenas de pessoas assistem à certa distância e, cada uma delas, pode captar, das cenas, apenas o que seu próprio ponto de vista lhe proporciona. Estão presentes como figurantes para compor a platéia, representam a multidão extra-muros e, assim, integram o espetáculo da televisão, muito maior e mais grandioso¹⁶. As pessoas assistem, presencialmente, de só ponto de vista – a menos que fiquem o tempo todo trocando de lugar, mas geralmente os espetáculos têm lugares marcados –, ao desenvolvimento de uma história e à construção da memória artificial em *tempo real* que a televisão realiza. Assim, as platéias, ao vivo, em espetáculos televisivos assistem a uma espécie de *making-off*.¹⁷

Hoje, o telespectador vê imagens que fogem completamente à ótica natural. Pensemos nas corridas de automóveis¹⁸. Locais fantásticos onde o poder econômico e tecnológico dá visibilidade ao ideário capitalista, demonstrando, em estética, velocidade e política, o seu desejo de universalidade. As corridas são espetáculos pontuais que ocorrem a intervalos regulares, em locais semelhantes e geograficamente dispersos. É um jogo¹⁹ que acontece em muitas etapas e de acordo com regras precisas previamente estabelecidas. Máquinas e homens enfrentam a velocidade, o tempo, o clima, a si próprios, em locais arranjados em seus mínimos detalhes para, ao final, celebrar a glória dos vencedores²⁰ e a do próprio mecanismo que os envolve.

Corre-se por diferentes motivos; muita coisa está *em jogo* no espaço dos autódromos – o poderio econômico-tecnológico das escuderias, a capacidade física e a coragem dos pilotos, a rapidez dos gestos dos mecânicos. Corre-se, também, para que emissoras de tevê possam transmitir o espetáculo que, em imagens e sons, realiza e conforma ações que precisam ser mostradas, *em tempo real*, aos espectadores da televisão. A linguagem da televisão *ao vivo* pressupõe como substrato para a sua leitura e inteligibilidade a constituição de uma memória coletiva imediata e, igualmente, formas de inserção em uma modalidade complexa de jogo espaço-temporal bem tramado e no qual o desfecho pode estar muito além do que irrompe luzente nas telas ou do que permanece na obscuridade circunscrita dos estúdios e das instituições que os suportam.

Os telespectadores, dispersos, não olham a corrida dos carros e os demais acontecimentos que ali têm lugar da mesma forma que as pessoas presentes no autódromo. Cada espectador vê o mesmo espetáculo sob a ótica construída, *em tempo real*, pela nacionalidade e pela emissora que seleciona no seu controle remoto. Assim, através da televisão muitos *olhares*, construindo narrativas diversas, fazem o mesmo percurso imagético. O telespectador pode experimentar, sem sair do lugar em que se encontra, diferentes ângulos de visão: entra em carros, salta de um para outro, percorre a pista, acompanha a movimentação dos profissionais e da multidão-platéia que compõe o espetáculo. Participam de um exercício visual possível graças ao aparato tecnológico televisivo; vêem o mundo através de lentes postadas em diferentes lugares, cada uma delas responsável por um ângulo potencial de visão que poderá compor a narrativa única mixada nos estúdios e espalhada pelas telas de tevê²¹.

Tudo o que está presente nessas celebrações está ali, potencialmente, para dar-se à visão, compondo a face observável da vida e dos conflitos contemporâneos. A cada ângulo oferecido à visão das câmeras correspondem outros tantos, infinitos, que não serão vistos no presente e que, talvez, jamais o sejam. Imagens de televisão são, por natureza, virtuais, somente podem ser vistas refletidas nas telas dos aparelhos, não são visíveis a olho nu²². Uma vez registradas em fitas magnéticas, as imagens inscrevem-se nos arquivos da memória especular do poderio capitalista até que o passar do

tempo as dissolva e com elas os vestígios da história, ou, em emissoras com menor poder econômico, sejam apagadas por novas imagens, dissolvidas pelo próprio processo tecnológico que as gerou.

Nos locais do estúdio da memória onde são dispostas as imagens, vemos telas justapostas; cada uma exhibe um enquadramento diferente, um ponto de vista, compondo um campo de múltiplas visões, o grande *tableau* que dará origem à narrativa daquele momento. Estas imagens-face captadas pelas câmeras e processadas no estúdio, são lançadas ao ar e aos cabos para, espalhadas, realizarem-se, em estética e magia, nas molduras em que se constituem as telas das tevês. Cada plano, cada imagem selecionada do mundo representa uma faceta do universo que só pode ser visto em fragmentos que, reunindo-se a outros, desejam revelar a imagem jamais vista do todo. Cada campo de visão torna-se visível apenas de fora dele, como um rosto cuja imagem lhe é sempre externa, refletida. “O rosto é um desvendamento, incompleto e passageiro da pessoa, (...) ninguém jamais viu o próprio rosto diretamente; só é possível conhecê-lo através de um espelho ou de uma miragem. (...) O rosto, símbolo do mistério, é como uma ‘porta para o invisível’, cuja chave se perdeu”²³.

Voltemos ao filme *O show de Truman – o show da vida*. O que se apresenta à visão dos telespectadores-personagens do filme de Peter Weir, ao se depararem com a personagem de Truman, através do espelho do armário do banheiro? Nesses momentos, no filme, o personagem, pensando estar sozinho, realiza seu monodrama para o mundo. A imagem estampada na tela da tevê e na tela do cinema é a de um rosto que se vê através do espelho, ou uma alegoria, uma síntese das várias faces do mundo, construídas e naturalizadas pela arte e pela técnica de registrar, por meios eletrônicos, formas e cores.

Essa cena situa um momento de incerteza para o espectador que se vê também olhado, como se o *big-close* do rosto no espelho e na tela pudesse evocar certo constrangimento, estabelecido pelo contato olho-a-olho entre Truman e as pessoas que assistem ao programa, não somente nesse momento, mas em todas as situações particu-

lares da vida dessa personagem involuntária. O estúdio montado na lua²⁴ que compõe o cenário de Seahaven espalha sua visão eletrônica, transformando as cinco mil câmeras, mencionadas pelo diretor em algum momento do filme, em tentáculos através dos quais espiona a personagem. Acompanhando passo-a-passo as peripécias do estúdio, está o telespectador que, vendo o enquadramento frontal do rosto da personagem em *big-close*, se vê, de certa forma, também olhado.

Béla Balázs, em suas teorias sobre o cinema, sustenta que o *close-up* leva a imagem recortada para fora do espaço e não anuncia sua relação com o todo, mas apenas a sua interioridade. “A expressão facial do rosto é completa e compreensível em si mesma e, portanto, não há necessidade de pensarmos nela como existindo no espaço e no tempo. Mesmo que tivéssemos acabado de ver o mesmo rosto no meio de uma multidão e o *close-up* apenas o separasse dos outros, ainda assim sentiríamos que de repente estávamos a sós com este rosto, excluindo o resto do mundo. Mesmo que acabássemos de ver o dono do rosto num plano geral, quando olhamos para os olhos, num *close-up*, já não pensamos mais naquele espaço amplo, porque a expressão e a significação do rosto não possui nenhuma relação com o espaço. Ao encarar um rosto isolado, nos desligamos do espaço e nos encontramos numa outra dimensão: aquela da fisionomia”²⁵.

É a clareza e a nitidez da imagem daquele rosto no espelho que, ao ser levada para as telas, revela o conflito que a narrativa encerra em sua composição. É no momento máximo da exposição que estaria a maior obscuridade. Como se o rosto contivesse a nostalgia daquela vida que, em sua inteireza, buscasse os fragmentos de conexão com os demais elementos narrativos que a constituem. O que está exposto é o rosto que, ao revelar-se, deixa na obscuridade outras faces da trama: a dos demais atores do espetáculo, a do diretor e de seus auxiliares, a dos espectadores do programa, a dos espectadores do filme, a das instituições que mantêm a narrativa em desenvolvimento. E, igualmente, o movimento imperceptível do capitalismo em sua auto-narração construindo o conhecimento visual da sociedade contemporânea.

A face de Truman inscrita na tela é um recorte, um elemento estético-visual enquadrado de maneira simétrica, buscando ocultar na imagem qualquer sinal de ambigüidade ou paixão²⁶, reduzindo o rosto a traço e forma, a informação. A imagem simétrica, que tem como ponto de atração o centro geométrico da tela, provoca sensação de monotonia e solenidade sugerindo certo distanciamento, quase neutralidade. A face humana assim enquadrada, com incidência frontal de luz – o que deixa a imagem clara e sem contrastes e profundidade –, constitui-se na forma primordial de identificação das pessoas na sociedade contemporânea.

A imagem do rosto, tornada informação, adquire eloqüência própria, passa a ter poder de testemunho como se estivesse a dizer: Este que aí está existe, já que eu, a sua imagem, aqui estou. Com isso a imagem do rosto incorpora, como figura de retórica, uma gramática audiovisual há muito convencionada. “O conhecimento visual cotidiano de inúmeras representações em imagens participa da educação cultural, estética e política e da educação da memória. É um processo de educação cultural da inteligência visual cuja configuração estética é, ao mesmo tempo, uma configuração política e cultural e uma forma complexa do viver social contemporâneo permeado de representações visuais. Estamos dentro de um processo de educação cultural da inteligência. Uma arte que, em forma plástica, dá visibilidade estética a um momento social, político enquanto constrói e reconstrói a memória desse momento”²⁷.

Na sociedade contemporânea, as pessoas estão acostumadas a identificar o outro e a si mesmas por meio de imagens limpas, sossegadas e estáticas da face. A visão da imagem recortada do rosto adquire, em muitos momentos, paradoxalmente, poder maior que a própria presença. As pessoas devem ter sempre consigo, devem portar, melhor dizendo, a imagem do próprio rosto, aquela que, extraída de certo momento de suas vidas, irá acompanhá-las para sempre ou até ser substituída, como numa corrida de revezamento, por uma nova, produzida nas mesmas condições técnicas²⁸. Apresentadas em *close-up*, na proporção de 3 partes por 4, essas imagens revelam os traços individuais que, transformados em informação, adquirem o poder de testemunhar a

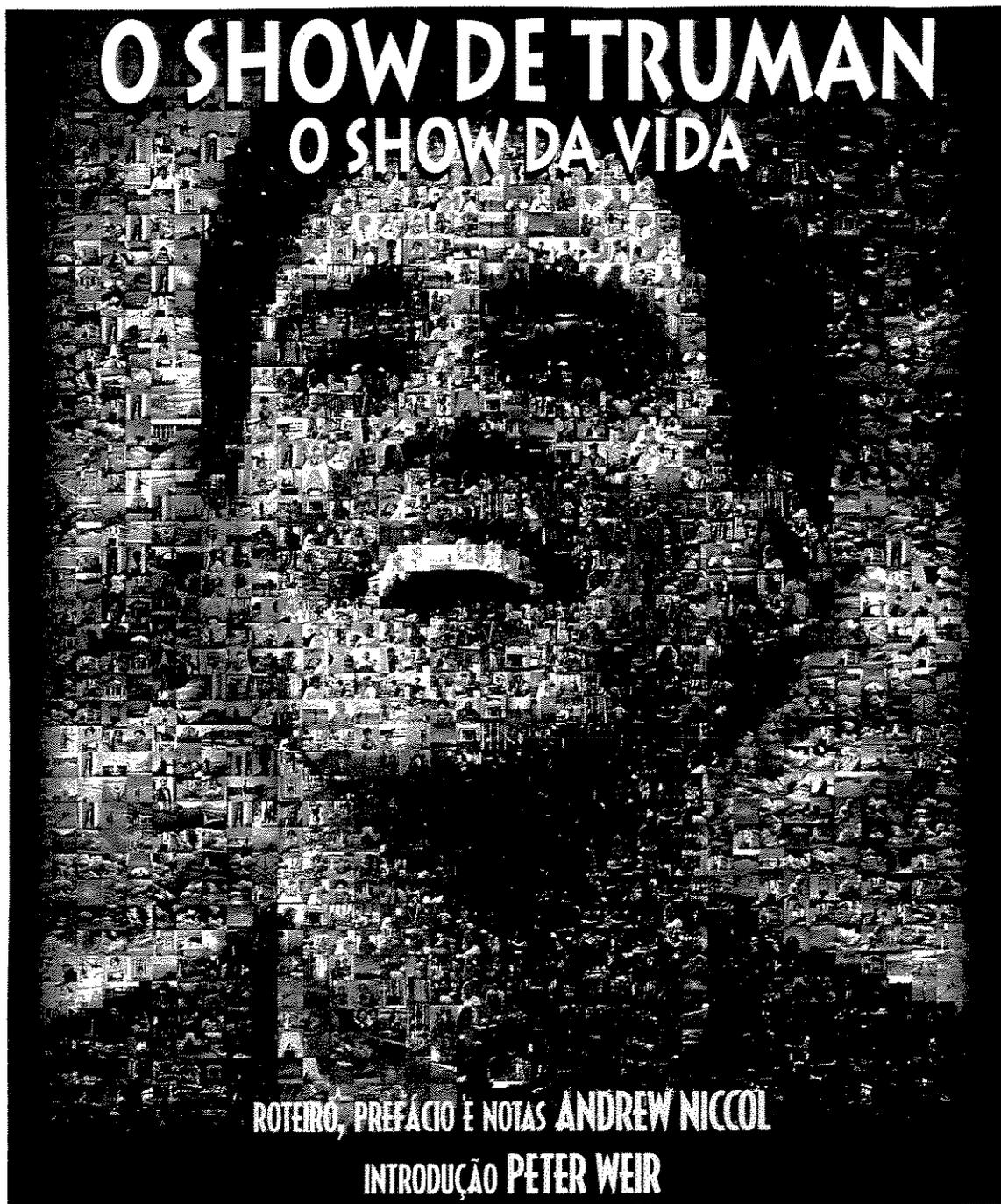
materialidade da existência, sem apelos à imaginação, emoção ou reflexão de quem com elas se defronta.

O universo narrativo da televisão é, talvez mais do que o cinema, embora este as tenha inventado antes, pleno de fisionomias e mesmo subordinado a elas. As fisionomias, como imagens recortadas, estão presentes em todos os gêneros televisivos: na ficção, no jornalismo, na publicidade, nos programas de variedade, nas entrevistas. No filme de Peter Weir, a fisionomia de *Truman Burbank*, emprestada do ator Jim Carey²⁹, predomina na tela parte significativa do tempo. Mas é nos momentos em que surge em *close-up*, na solidão do rosto enquadrado na proporção de 4 por 3, que parece revelar fortemente a ambigüidade da linguagem audiovisual e da narrativa televisiva.

Uma imagem nunca é sozinha, sugere sempre mais do que o que se apresenta à visão; extraída de um cenário maior que lhe dá origem, é um recorte e contém, de alguma forma, mais elementos do que aqueles que podemos vislumbrar no recorte que as câmeras são obrigadas a realizar. Para Pier Paolo Pasolini a imagem não é a unidade mínima da linguagem audiovisual do cinema e da televisão. As unidades mínimas dessa língua são todos os objetos que compõem um plano. “Julgo que não é possível a existência de um plano composto por um objeto só: porque não há na natureza, nenhum objeto que se componha unicamente de si próprio, e que não seja assim ulteriormente divisível ou decomponível, ou que pelo menos não apresente diversas ‘formas’ de si”³⁰.

Nessa perspectiva, e para efeito da reflexão que procuro desenvolver, é emblemática a imagem que predomina no material de divulgação do filme *O show de Truman – o show da vida*: cartazes, *out-doors*, panfletos, capas de revistas e na capa do livro – edição brasileira – em que se transformou o roteiro cinematográfico de Andrew Niccol³¹. Acredito que o artista que concebeu esta imagem alcançou surpreender o *instante dominante* da narrativa, aquele que faz que a história possa surgir da imagem³². Quando olhamos a imagem a seguir, vemos ali revelado, em *close-up*, o rosto de Tru-

man sorrindo luminoso. Seu olhar está dirigido para a frente e para o alto a apontar para o futuro.



Vemos o rosto de Truman Burbank/Jim Carrey em grande plano. Mas vemos, ao mesmo tempo, se fizermos um percurso próximo e detido com o olhar, imagens em formato de telas de televisão. As pequenas telas fazem o efeito dos grãos nas fotografias com películas lentas ou de pontos, quando as imagens são ampliadas e impressas para serem vistas de longa distância. Temos a face de Truman em enorme painel, mas percebemos que ela é feita de cenas diminutas. As mesmas que foram captadas pelas câmeras escondidas nos cenários, processadas no estúdio e oferecidas a todos os que, como *voyeurs*, estão postados diante das telas de televisão.

Vejo a imagem-síntese do filme *O show de Truman*, composta dessa infinidade de telas, insinuando as dimensões de interioridade e exterioridade – e, por extensão, de social e privado – por onde transita, em tensão, a narrativa audiovisual contemporânea fabricada nos estúdios de televisão. Escutemos Hannah Arendt: “A passagem da sociedade – a ascensão da administração caseira, de suas atividades, seus problemas e recursos organizacionais – do sombrio interior do lar para a luz da esfera pública não apenas diluiu a antiga divisão entre o privado e o político, mas também alterou o significado dos dois termos e a sua importância para a vida do indivíduo e do cidadão, ao ponto de torná-los quase irreconhecíveis. Hoje, não apenas não concordaríamos com os gregos que uma vida vivida na privacidade do que é próprio ao indivíduo (*‘idion’*), à parte do mundo comum, é *‘idiota’* por definição, mas tampouco concordaríamos com os romanos, para os quais a privacidade oferecia um refúgio apenas temporário contra os negócios da *‘res-pública’*. O que hoje chamamos de privado é um círculo de intimidade cujos primórdios podemos encontrar nos últimos períodos da civilização romana, embora dificilmente em qualquer período da antigüidade grega, mas cujas peculiaridades multiformes e variedade eram certamente desconhecidas de qualquer período anterior à era moderna. (...) O fato histórico decisivo é que a privacidade moderna, em sua função mais relevante – proteger aquilo que é íntimo – foi descoberta não como oposto da esfera política, mas da esfera social, com a qual, portanto, tem laços ainda mais estreitos e mais autênticos”³³.

Muito da força dramática do filme de Peter Weir advém da estreita conjunção entre realidade e ficção e pode, portanto, prestar-se a uma reflexão sobre a narrativa presente na televisão em tempos recentes, em seus aspectos éticos. O que o filme expõe, são situações que podem ser encontradas na vida privada de Truman transformada em espetáculo público na ficção³⁴, e também, em maior ou menor grau, na realidade de muitos programas de vários formatos envolvendo cenas da vida privada de celebridades e mesmo de pessoas comuns que grassam pelas telas das tevês em diversos lugares do mundo³⁵. Para o bem ou para o mal, parece que a televisão, dentre os muitos que lhe são atribuídos, tem desempenhado também este papel: o de contribuir para tornar os limites entre a esfera social e a privada ainda mais obscuros. Há certo pendor, nas redes de televisão, por narrativas que se aproximam, quase à fusão, da vida real. Além do que, dados econômicos, nos quais as emissoras de televisão baseiam-se para definir a grade de programação, apontam para os altos índices da audiência, e, portanto, de lucratividade, dos programas que vasculham a vida das pessoas em busca do espetacular, do bizarro ou do simples gosto de surpreendê-las em sua intimidade.

Voltemos a observar a imagem do rosto sorridente de Truman. A face-pele da personagem, os contornos, o pano de fundo, tudo é feito de pontos coloridos de luz e sombra. Cada ponto, cada enquadramento, cada cena exige certa iluminação e determinado aparato tecnológico de lentes e filtros³⁶. Nada escapa às máquinas de visão. Assim, parece não haver espaço oculto na sociedade contemporânea; tudo é passível de ser captado pelas objetivas e projetado em telas de televisão. O rosto de Truman pode ser visto também como a imagem do homem visível transformada em mensagem estética, adquirindo assim um significado que a transcende. As cenas-pontos que compõem a pele³⁷, em cores quentes³⁸, avermelhadas, descortinam os espaços interiores que circunscrevem o indivíduo privado, revelando o que existe de íntimo, pessoal. Nessa imagem, o fundo revela os espaços públicos de muita luz onde há a predominância das cores frias, tendendo para o azul e onde a *persona* social realiza-se para a história contemporânea, afirmando o tipo de comportamento que lhe é atribuído pelo roteiro e pela sociedade encerrada em Seahaven. Para Hannah Arendt “um fator decisivo é que

a sociedade, em todos os seus níveis, exclui a possibilidade de ação, que antes era exclusiva do lar doméstico. Ao invés de ação, a sociedade espera de cada um dos seus membros um certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a ‘normalizar’ os seus membros, a fazê-los ‘comportarem-se’, a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada”³⁹.

Vista de perto, a imagem do rosto de Truman parece nos remeter ao presente da ação tornada comportamento. Ao longe o rosto da personagem parece vislumbrar o futuro; assim, a direção do seu olhar e o sentimento que imprime é oposto ao do *Angelus Novus* do Paul Klee de Walter Benjamin⁴⁰. O Truman Burbank ali revelado é um personagem moderno, laico, um homem contemporâneo, uma celebridade, um típico produto da ciência e da tecnologia, tornado, no limite, um bem de consumo. Seria, seguindo o pensamento de Hannah Arendt, um ser *comportado*, um personagem de um tempo que instaurou uma ruptura com o passado e aclama o inédito, passando a construir o virtual como valor máximo e, mais ainda, como virtude⁴¹ a ser praticada.

A tessitura social contemporânea, da qual a televisão talvez seja a principal trama narrativa e meio de expressão, produz e alimenta-se desse virtual. É para o futuro, para a próxima cena, para o próximo programa, que deverão estar voltados os olhares, os desejos e as expectativas dos telespectadores. Muitos deles jamais terão suas próprias vidas relatadas e nem verão suas imagens estampadas nas telas, portanto não estarão presentes em pontos luminosos de cores, a não ser por meio dos mecanismos de projeção. O filme de Peter Weir mostra, com certa ironia, um telespectador que ao assistir à cena do afogamento de Truman, tenta salvar-se das águas de sua própria banheira. Para Jean-Louis Baudry “o espectador identifica-se menos com o representado – o próprio espetáculo – do que com aquilo que anima ou encena o espetáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mo-ver que o anima – obrigando-o a ver aquilo que ele, espectador, vê, sendo esta decerto a função assegurada ao lugar (variável – de posições sucessivas) da câmera”⁴². Quando o público acompanha a ação dos personagens e deseja, por exemplo, que eles se saiam bem no que empreendem, desencadeia-se um tipo de projeção. Para a psicanálise, projeção é, qua-

se sempre, um mecanismo de defesa, uma forma de atribuir ao outro – pessoa ou coisa – qualidades, sentimentos, desejos que o indivíduo desconhece ou mesmo recusa em si.

Apesar da utilização quase banal das imagens do rosto em *close-up* que a linguagem televisiva não cessa de fazer, as cenas da personagem no espelho do banheiro, no filme de Peter Weir, além de alcançarem pontos astronômicos nos índices de audiência dos canais em todo o planeta, provocam certo desassossego na equipe do estúdio, sobretudo quando o personagem, extático, olha fixamente, permanecendo em total silêncio. O que vemos ali? Uma das muitas faces da mesma fisionomia que, ao ser enquadrada em primeiro plano, no decorrer de certo tempo deixa de ser apenas informação e testemunho, para adquirir o efeito de máscara que, para Elias Canetti, é “aquilo que não se transforma, inconfundível e duradoura – algo que permanece em meio ao jogo sempre cambiante da metamorfose. Contribui para o claro efeito que produz o fato de ela ocultar tudo quanto há por trás dela. Sua perfeição repousa no fato de ela apresentar-se de forma exclusiva, e tudo quanto está por trás dela permanecer incognoscível. Quanto mais nítida ela for, tanto mais obscuro será tudo aquilo que está por trás. Ninguém sabe o que poderia surgir dali. A tensão entre a rigidez da máscara e o segredo que ela oculta pode atingir proporções gigantescas. Essa tensão é a verdadeira razão de seu caráter ameaçador. ‘Eu sou exatamente o que você está vendo’, diz a máscara, ‘e, por trás disso, tudo o que você teme’. A máscara fascina e, ao mesmo tempo, impõe uma distância. Ninguém ousa profaná-la. (...) O que há de certeza na máscara, sua nitidez, apresenta-se carregado de incertezas. Seu poder reside no fato de ser bem conhecida sem, no entanto, jamais se poder saber o que ela contém”⁴³. É com a face no primeiro plano do espelho que o astro involuntário consegue estabelecer os elos e fazer emergir alegoricamente os sentidos *por trás* daquela existência. Tudo acontece porque foi previamente construído para que aquela face pudesse realizar, na televisão, o espetáculo absoluto, que evocasse, no *big-close*, todos os ângulos possíveis e talvez jamais revelados.

Não por acaso, o filme de Peter Weir começa pelo enquadramento do espelho⁴⁴ onde uma imagem única sugere uma multiplicidade de outras imagens refletidas, no

próprio espelho, na câmera, nas telas do estúdio, nas telas das tevês. Um espelho refletido no outro apresenta uma sobreposição de imagens que continuam ao infinito, mesmo quando a visão não pode mais alcançá-las. Assim, o espelho no filme de Peter Weir tem um significado diverso do espelho do filme *Ginger e Fred* de Fellini, embora as duas cenas curiosamente aconteçam em banheiros⁴⁵. Este último expõe à vista o passado; a personagem, ao olhar-se, vê refletida uma imagem presente que é também a lembrança do passado adensada no espelho. A imagem do espelho de *O Show de Truman* remete espectadores e operadores do estúdio-lua que, do céu de ciclorama⁴⁶, tudo observam, ao improvável, ao ainda não visto, a uma história que pode transformar-se a qualquer momento. Ouçamos o diálogo imaginário de *Truman* que introduz o filme e os devaneios da personagem: *...eu não vou conseguir. – Você terá que ir sozinho. – De jeito nenhum, senhor. Você escalará esta montanha com perna quebrada e tudo. – Você está louco, sabia? – É, conte uma novidade. – Está bem, então prometa-me uma coisa: se eu morrer antes de chegar ao topo você vai me usar como fonte alternativa de comida. – Você é nojento. – Coma-me, droga! É uma ordem...* A personagem não sabe que está sendo observada pelos técnicos do estúdio que precisam estar atentos a qualquer fato que indique alteração de rotina e de roteiro. Não sabemos o que aconteceu até então, vemos um rosto e, como espectadores que atrás do espelho vêem pelo olhar da câmera, resta-nos também devanear.

O devaneio é parte essencial da linguagem fílmica. Sem isso, talvez nem houvessem histórias cinematográficas, e o fluxo ininterrupto da televisão, fundindo na mesma narrativa realidade e ficção, seria apenas uma sucessão de imagens e sons. Fredric Jameson escreve que “o devaneio pode ser bem-sucedido como uma narrativa, não por conseguir evadir-se ou enganar o princípio de realidade, mas, sim, por embater-se com ele, como o anjo de Jacó, e triunfalmente arrancar dele aquilo que precisamente em nosso ou em seu próprio tempo poderá ser sonhado ou fantasiado enquanto tal. Isso significa talvez admitir que a verdade mais profunda do devaneio está naquilo que ele revela do princípio de realidade nele mesmo, mais do que naquilo que ele nos conta sobre nossos desejos”⁴⁷.

Como que para afirmar a sua realidade, *O show de Truman* busca expor, ao limite, o poder de naturalização do tempo cronológico⁴⁸, dispondo a narração audiovisual em tautocronia, a mais perfeita possível, com o tempo da vida, ininterrupto e que só termina com a morte⁴⁹. Está em jogo, na emissão televisiva, o poderio tecnológico capaz de criar, por meio de imagens, uma alegoria *em e do* tempo real. O tempo real é o tempo da vida que se vive, é, portanto, o tempo presente, direcionado para o futuro e, se assim desejarmos, um tempo vivo. A narrativa do *Show de Truman*, em plano-seqüência absoluto, persegue o instante presente, um tempo tão óbvio quanto imperceptível e que só pôde ser, de alguma forma, visível depois que os relógios tornaram-se os seus marcadores sempre mais precisos e sofisticados.

No estúdio de televisão que produz o *Show de Truman*, os profissionais, além da criação de imagens naturalizadas por meio da utilização do aparato que reproduz a realidade com as técnicas da perspectiva, lidam com uma narrativa para a qual importa fundamentalmente a naturalização do tempo real de uma vida, sob todos os ângulos em que esta apresentar-se à visão. É o estúdio, com a aplicação de mecanismos mnemônicos – locação, enquadramentos, iluminação, figurinos, planos, cortes – que transforma a *irrelevância absoluta* dessa vida em espetáculo. Lembro aqui o *Ad Herennium*: “Devemos, portanto, fixar imagens de qualidade tal que adiram o mais longamente possível na memória. E fá-lo-emos se fixarmos aparências as mais extraordinárias, se fixarmos imagens que sejam, não muitas ou vagas, mas eficazes (imagens agentes); se atribuirmos a elas excepcional beleza ou feiúra singular; se adornamos algumas delas, por exemplo, com coroas ou mantos de púrpura para tornar mais evidente a aparência, ou se as desfiguramos de alguma maneira, por exemplo, introduzindo uma mancha de sangue ou nódoa de lama ou sujando-as de tinta vermelha para que assim seu aspecto seja mais impressionante; ou então, atribuindo às imagens algo de ridículo, pois também isto permite-nos recordá-las mais facilmente. As coisas que recordamos facilmente quando são reais, igualmente as recordamos sem dificuldade quando são fictícias, se forem caracterizadas com cuidado. Mas será essencial percorrer, de quando em quando, com o pensamento, rapidamente, todos os lugares mentais originais, a fim de refrescar a recordação das imagens”⁵⁰.

A narrativa imagética do *Show de Truman*, que acontece em um tempo sem pretérito – a história começa no dia em que a imagem da personagem, ainda no útero materno, foi ao ar pela primeira vez –, em tensão, vai buscar marcas estético-iconográficas no passado. Os telespectadores acompanham a inédita história de uma vida a acontecer, mas tudo é construído, no estúdio, de forma a que aquele novo, acontecendo *ao vivo* diante das câmeras, possa evocar histórias, locais, vestuários, comportamentos, ideais estéticos e políticos. Voltemos à cidade-cenário de Seahaven. O filme teve como locação uma cidade de verdade, de nome Seaside⁵¹, na Flórida, construída com concepção urbanística que sugerisse uma América ideal, reminiscência de comunidades dos Estados Unidos do século XIX, com praça central, casas de madeira e jardins cercados de branco. Poucos carros. Sem a feiúra, o escuro, a sujeira das cidades modernas.

As personagens que passeiam pela cidade de Seahaven percorrem ruas e casas, traçando o percurso das imagens editadas como inesquecíveis pelo estúdio da memória localizado na lua que, no céu de ciclorama, compõe a paisagem. As personagens estão confinadas nos cenários. E o cordão que ata a cidade cenográfica de Seahaven ao estúdio, como um títere ao seu manipulador, é a narrativa televisiva oferecida aos telespectadores, estabelecendo assim os pilares que sustentam, em ideologia e imaginação, aquela história⁵². As pessoas que movimentam a cidade-cenário participam de uma narrativa no presente, mas trazem marcas sutis de outros tempos. As roupas dos personagens e figurantes que transitam por Seahaven sugerem, em muitos detalhes, os padrões do figurino dos anos 30 e 40. E, além de traduzirem visualmente a elegância dessa época, parecem evocar o ideal de virtude e nobreza do homem comum americano com que o diretor do programa deseja assinalar sua personagem principal.

A cidade-cenário apresenta-se banhada por intensa e constante luz, até no interior das casas, não apenas porque é composta de produtos potencialmente consumidos pelos telespectadores – carros, casas, roupas, objetos, equipamentos domésticos – mas também pelo papel que as televisões se atribuem: o de construir um discurso visual que

traduza uma sociedade transparente, sem barreiras ao olhar do cidadão. E nem por isso menos totalitária. O estúdio, retratado no filme de Peter Weir, constrói a personagem de modo a mantê-la no mundo circunscrito do roteiro, sempre ao alcance das câmeras. No entanto, durante todo o filme o espectador pode vislumbrar o discurso interior de Truman conduzindo a sua própria história para outro desfecho. Esta parece ser uma constante nas narrativas que as emissoras de televisão apresentam. O discurso limpo e harmonizado que o estúdio constrói pode surgir, nas telas, em tensão, revelando conflitos e ambigüidades. Além dos conflitos da personagem no interior da narrativa como vemos no filme *O show de Truman*, Milton José de Almeida diz, sobre o filme *Olympia* de Leni Riefenstahl, 1938, que “podemos imaginar que se estabelece uma luta entre a condução visual psicológica orientada pela edição do filme para que todos sintam e vejam o mesmo que está sendo visto – política em imagens e sons do programa visual do filme – e a aceitação e/ou resistência individual dos espectadores, cujas diferenças emocionais, políticas, culturais impedem que o filme seja entendido por todos da mesma maneira”⁵³.

Vejo no filme de Peter Weir a memória constituindo a história e ao mesmo tempo erodindo o presente. É a lembrança de fatos acontecidos que desconcerta a cronologia da narrativa linear prevista nos roteiros elaborados pelo estúdio. A fuga do personagem que acontecerá no final do filme, pode ser vista também como uma fuga para o passado, uma volta ao que ficou perdido em algum momento anterior da sua própria história. É também a memória que vai unir – por meio das lembranças de cada um, espectadores e personagem no mesmo fluxo narrativo, que no presente, simultâneo com a história a acontecer, funde-se a outras temporalidades. Para Milton José de Almeida “o significado da cena que eu vejo (no presente) está na seguinte (no futuro) que quando eu vejo torna-se presente e aquele futuro ficou no passado... Uma inversão no esquema cronológico naturalista. Esse é o processo de inteligibilidade de qualquer narração, seja visual ou não. É o processo de entendimento da vida. E mesmo uma narração cronológica é entendida acronicamente. Cronologia, diacronia, sincronia são expressões naturalísticas de real a-crônico e, bem por isso, histórico. Imaginemos nossa inteligência como um surpreendente movimento de liberdade e visualizemos o tempo

num presente infinito e em infinitas dimensões e direções e descobriremos, nesse tempo, pontos de origens perdidas do momento histórico presente”⁵⁴.

Em alguns momentos do filme *O show de Truman*, o tempo presente perseguido sem cessar pelas câmeras é entrecortado de *flash backs* em que alguns trechos da vida anterior são mostrados aos espectadores do filme e, em reminiscência, são apresentados também para os personagens-espectadores do programa de tevê. E são esses os momentos em que as duas linguagens, tão próximas, realizam-se em forte tensão poética. Quero dizer que ali, podemos ver a televisão perseguindo o processo histórico e o cinema o processo mítico⁵⁵. Como narrativa que extrapola as telas da televisão, o filme menciona a existência de fitas – com gravações dos melhores instantes da vida do astro –, que são vendidas aos espectadores que, por algum motivo, não puderam acompanhá-los ao vivo. As imagens anteriores guardadas nas fitas fazem parte de um acervo de memória artificial. Recordemos o *Ad Herennium*: “As coisas que recordamos facilmente quando são reais, igualmente as recordamos sem dificuldade quando são fictícias, se forem caracterizadas com cuidado. Mas será essencial percorrer, de quando em quando, com o pensamento, rapidamente, todos os lugares mentais originais, a fim de refrescar a recordação das imagens”⁵⁶. Assim, as imagens registradas nas fitas podem ser, a qualquer momento, transformadas em *flash backs* pelo estúdio da memória para recordar a história que engendra⁵⁷ ou pelos próprios telespectadores que podem recordar cenas do passado, em outras telas, enquanto a vida real da personagem – a que acontece no tempo presente da narrativa – segue seu fluxo ininterrupto.

Cada espectador, ainda que submetido ao poder da narrativa presente acontecendo diante da sua tela de televisão, pode, no momento em que desejar, compor outra narrativa e, também ele, escapar da opressão estético-ideológica do estúdio e da história que este propõe. Os fragmentos, passíveis de serem destacados, surgem como seqüências engastadas no interior de outra que as engloba e funciona como o que, para a teoria da narrativa, é chamado de encaixe: uma ou mais seqüências emergem do interior de uma outra que as engloba⁵⁸. Mesmo a narração que tem como propósito acompanhar o plano-sequência de uma vida inteira pode ser entrecortada de *flash backs* re-

ais, registrados em fitas e filmes, ou imaginários, constituídos por meio dos mecanismos da memória artificial. A narração ininterrupta de uma vida pode prescindir de estratégias narrativas tradicionais, mas não se sustentaria apenas no que aquela vida apresenta de corriqueiro. Para que a narrativa se sustente e mantenha cativo o telespectador, são necessárias as grandes ocasiões. São elas que mantêm vivo o interesse do espectador que, de posse de parte desse plano-seqüência infinito, constrói sua própria narrativa, seu próprio filme.

Sob o comando do estúdio, a cidade de Seaheaven, isolada do mundo pelas suas muralhas de pedras, o falso mar e o céu de ciclorama, parece recordar um estilo modelar de vida – sem revoltas de quaisquer espécies, reivindicações, drogas, catástrofes da natureza. Em *play-back* ouve-se um contínuo de músicas suaves com predominância de Mozart e Chopin. Tudo é controlado pelo estúdio que está localizado na lua cenográfica e que somente é revelado aos espectadores do filme depois de transcorrida parte significativa da história, enfadonha, lenta e insossa como todas as vidas que não saem da rotina e da qual a única modificação visível e certa parece ser a troca do número dos dias que os espectadores podem acompanhar e que nós, os espectadores do filme, vemos a certa altura, no alto do televisor do *Truman Bar*⁵⁹.

As primeiras imagens do filme são as mesmas que estão nas telas das televisões espalhadas pelas casas dos personagens-telespectadores, apresentadas pelo programa da OmniCam Corporation. A narrativa foi construída de maneira que, em muitos momentos, nós, os espectadores do filme, sentimos que, junto aos espectadores daquele espetáculo televisivo, bisbilhotamos a vida de Truman. Nós estamos no filme, diz Béla Balázs, e buscamos uma consciência da linguagem primordial, ao tempo em que somos levados a acompanhar, do mesmo modo que os personagens-espectadores, as peripécias do astro e sua vida planejada pelo estúdio, que forja as situações sempre visando dotá-las da aparência de realidade natural. É essa idéia de natural que mantém o espetáculo e a narrativa audiovisual em marcha. Para Pier Paolo Pasolini “a linguagem da realidade, enquanto era apenas natural, estava fora da nossa consciência: agora que surge ‘escrita’ através do cinema, não pode deixar de encontrar-se com uma cons-

ciência. A linguagem escrita da realidade, far-nos-á saber, antes de tudo o mais, o que é a linguagem da realidade; e acabará por finalmente modificar o nosso pensamento diante dela, tornando as nossas relações físicas, pelo menos, com a realidade, relações culturais”⁶⁰.

No filme *O show de Truman* um plano invisível – presente apenas no estúdio – sustenta o visível que acontece na frente das câmeras. O público telespectador assiste ao nascimento de uma celebridade e à construção de uma narrativa que, embasada na linguagem televisiva em tempo real e ininterrupto, vai opor-se às narrativas tradicionais do cinema. De certa forma os protagonistas de um e de outro meio – cinema e televisão – embora semelhantes em estética e magia, realizam-se por meio de intencionalidades díspares. Encontramos nos estudos de Joseph Campbell sobre mitos que “uma das muitas distinções entre a celebridade e o herói é que um vive apenas para si, enquanto o outro age para redimir a sociedade”⁶¹. O herói, no cinema, surge de algum lugar e precisa, para desenvolver o enredo da narrativa e da vida, ir para outro; utiliza-se de certo tempo para deslocar-se no espaço e fazer que a sua ação – sempre transformadora – possa concretizar-se. A celebridade, ao contrário, precisa manter-se inalterada, uma vez constituída como tal, até cair no esquecimento midiático ou ser, então, substituída por outra.

Uma celebridade contemporânea, com raízes no *Star System*⁶², seria aquela personagem social que faz de sua existência cotidiana uma narrativa amplamente exposta em todos os meios. Assim é que as pessoas tornadas celebridades, sejam elas oriundas do cinema e da televisão, ou personagens do *show business*, não aparecem apenas nas histórias ficcionais que realizam no cinema e na televisão. Elas são vistas e retratadas por diversos meios. Tudo o que realizam, por ínfimo que seja, passa a ser mostrado como notícia em meios eletrônicos e impressos. As ações que realizam esgotam-se na própria ação, não possuem o poder de transformar a realidade e nem a narrativa em que se inserem. Como em um jogo de espelhos, as celebridades, transformadas em *imagens inesquecíveis*⁶³, surgem e continuam reverberando ao infinito. Habitando sempre novos e dispersos espaços, não se fixam a um determinado meio de exposição;

podem sobrevir a qualquer momento em outras narrativas, outros suportes, invadindo e configurando novos locais para onde as visões são deslocadas.

Transformadas no que Paul Virilio chamou de *imagens fáticas*⁶⁴, e estampadas em telas de todos os tamanhos, vamos encontrá-las compondo os cenários por onde transita a multidão nos centros nervosos das cidades. Estas imagens notáveis estão em muitos lugares ao mesmo tempo. Prescindido dos *locais inesquecíveis* que lhes deram origem, as celebridades contemporâneas, em diferentes planos, estão em toda parte. Nas periferias das grandes cidades, surgem em enormes telas, tendo como molduras contextos imagéticos-sociais que lhes são, muitas vezes, antagônicos e, no entanto, constituem, por certo tempo, a mesma bizarra paisagem.

As imagens que surgem nas telas de tevê são engendradas por meio do aparato técnico que permite a captação de cenários em perspectiva; são também o fruto da imaginação de um diretor de tevê, do desejo dos produtores-patrocinadores que precisam viabilizar o empreendimento. Personagens entram e saem de cena. O estúdio retratado no filme de Peter Weir encerra a televisão em suas múltiplas funções, artística, tecnológica, econômica, institucional. Ao assistir a este filme, vemos que o êxito do programa proposto pela personagem do diretor de tevê, Christof, advém dessa conjunção entre realismo e imaginação levados – cada um – ao extremo e que, depois de processados no estúdio, fundidos em única narrativa, são levados às telas das televisões do mundo todo.

As sociedades tecem uma rede de representações coletivas a partir de idéias, imagens, cenários compondo um esquema que servirá de referência para sua mundividência. Essa rede de representações dá visibilidade às ações sociais, legibilidade à ordem vigente, orienta comportamentos e condutas, estabelece e hierarquiza valores e objetivos e, sobretudo, dá estrutura a uma narrativa por meio da qual transitam as condições reais de existência e os seus mitos fundadores, aqueles que se expressam em novas linguagens sendo sempre outra e mesma coisa.

Escutemos Pier Paolo Pasolini: “enquanto a comunicação instrumental que está na base da comunicação poética ou filosófica é já extremamente elaborada, e constitui um sistema real historicamente complexo e amadurecido – a comunicação visual, que é a base da linguagem cinematográfica, é, pelo contrário, extremamente rude, quase animal.

Tanto a mímica e a realidade bruta como os sonhos e os mecanismos da memória, são factos quase pré-humanos ou nos limites do humano: são, em todo o caso, pré-gramaticais e absolutamente pré-morfológicos (os sonhos ocorrem no nível do inconsciente, tal como os mecanismos da memória; a mímica é um signo de um civismo extremamente rudimentar, etc.). O instrumento linguístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, de tipo irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, objectal”⁶⁵. Além de uma prontidão para a percepção objetiva das imagens do presente como um tempo que flui copioso, sabemos que há todo um imaginário construído audiovisualmente em torno de uma concepção de mundo globalizado, auto-referente e fictício que somente adquire o carácter de objeto nas imagens que constrói, sejam elas reais, com as quais nos defrontamos diretamente, ou imaginárias, aderidas à memória artificial coletiva já constituída”⁶⁶.

As imagens do *show de Truman*, imagens do cinema, imagens da televisão, compõem, em realidade e ficção, o grande *tableau* onde uma cultura, em tensão, pulsa. Oscilando entre o onírico e o concreto, o estúdio da memória contemporânea produz um tipo de manifestação cultural que representa o real como espécie de ficção e as quimeras televisivas e cinematográficas como formas particulares de realidade. Continuamente renovada pelos artefatos reunidos no estúdio, o grande centro elaborador de mensagens, toda ficção, antiga ou moderna, é alegórica. Alegorias, hoje, estão marcadas por ilusões de realismo e por um movimento que procura eliminar a distância entre as imagens e as coisas, entre as histórias inscritas na realidade e as narrativas que os estúdios da memória constroem para lembrá-las. Tornadas inesquecíveis pelos mecanismos de construção da memória artificial aliados às técnicas de reprodução e registro

de imagens e sons, as narrativas televisivas prosseguem criando seqüências temporais de eventos, reais ou fictícios, nos quais a multidão vê o seu próprio rosto retratado e refletida a sua própria história, como o legado dos estúdios da memória para uma suposta sociedade contemporânea.

NOTAS

¹ O Show de Truman – o show da vida. USA, 1998. Direção Peter Weir. Atores: Jim Carrey como Truman, Laura Liney, Noah Emmerich, Ed Harris, Natascha McElhone, Holland Taylor, Brian Delate. Roteiro: Andrew Niccol. Sinopse: Truman Burbank é o nome mais conhecido e famoso da televisão, mas não sabe disso. É o astro involuntário de uma novela ininterrupta, no ar 24 horas por dia. Adotado por um conglomerado de mídia, a OmniCam Coporation, Truman cresceu e passou toda a vida dentro de um estúdio-cidade concebido e realizado por Christof, o diretor do programa. Mantido por investidores, o programa sobrevive graças, também, ao seu departamento de venda direta ao consumidor. O filme começa no dia 10.909, quando Truman, já com 29 anos, começa a conscientizar-se de seu mundo e a desconfiar de toda aquela perfeição. A história do filme é também a história da fuga da personagem da opressão do estúdio.

² Em inglês *True*, de verdade e *Man*, de homem. Weir, Peter, Introdução. In: Niccol, Andrew. *O show de Truman – o show da vida. Roteiro do Filme*. São Paulo: Manole, 1998, p. XXII.

³ Equipamento através do qual o diretor transmite instruções a quem está em cena, sem que isto possa interferir nos sons captados pelos microfones das câmeras que vão ao ar.

⁴ Almeida, Milton José de. “A educação visual da memória – imagens agentes do cinema e da televisão”. Campinas: *Pro-posições*. vol. 10, nº 2 (29) – julho/1999, p.23.

⁵ A vida de uma criança, adotada por um conglomerado de mídia – a Omnicam –, ao ser colocada no ar por uma rede de televisão parece levar ao limite máximo, ainda que de modo ficcional, a sociedade do espetáculo de que fala Guy Debord em seu livro *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. E, no extremo da exposição, o espetáculo em que se transforma aquela vida consubstancia a sociedade da vigilância de que se ocupou Michel Foucault especialmente em *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

⁶ Espaço construído pela narrativa como se fosse real, mas referindo a um espaço-tempo que não inclui o espectador.

⁷ Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 198.

⁸ No início da televisão os cortes e a manipulação do *switch board* eram realizados por um engenheiro que poderia também trabalhar como supervisor de uma equipe de *switchers*: profissionais que executam o corte de imagens, também chamados de diretores de imagens ou diretores de tevê.

⁹ Equipamento que transforma imagens captadas originalmente em película cinematográfica em imagens eletrônicas.

¹⁰ Palavra que tomo emprestada de Glauber Rocha. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985, p. 108.

¹¹ “Todo enquadramento determinará um extracampo. (...) o extracampo contém dois aspectos que diferem por natureza: um aspecto relativo, através do qual um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto, com o risco de suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito; um aspecto absoluto, através do qual o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível”. Deleuze, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 28-29. Ver também Oliveira Jr., Wenceslão Machado de. *Chuva de cinema: natureza e cultura urbanas*. Capítulo: “De onde vem a chuva em um filme?: o espaço invisível que envolve a imagem enquadrada”. Campinas: UNICAMP, 1999. Tese de doutorado.

¹² Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. op. cit. p. 194.

¹³ A organização de alguns programas obedecem a uma classificação prévia que, segundo critérios convencionados, estabelecem uma hierarquia de imagens e sons. Em alguns programas esta estrutura é percebida imediatamente como em muitos telejornais, nos quais as imagens preenchem espaços-tempo já determinados, quase sempre por origem: internacional, nacional, regional, local.

¹⁴ Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. op.cit. p. 193.

¹⁵ Ver Almeida, Milton José de. “A câmera da memória”. In: *Cinema arte da memória*. op. cit. pp. 123 e seguintes.

¹⁶ Para a produção dos grandes espetáculos os direitos de transmissão contam mais do que os ingressos dos espectadores que comparecem *in loco*. Cito como exemplo a Abertura da Olimpíada de Sydney que foi vista por cerca de 1 bilhão de telespectadores e 110 mil pessoas no estádio, de acordo com os dados divulgados nos jornais.

¹⁷ Filme ou programa de televisão que documenta o processo de realização de outro filme ou programa, geralmente incluindo entrevistas com diretor, atores e técnicos.

¹⁸ Outros espetáculos acontecem segundo esse mesmo roteiro, lembro aqui os espetáculos de aberturas de Olimpíadas que cada país realiza buscando sempre superar a anterior em tecnologia, estética, arte, magia.

¹⁹ “Na dupla unidade do jogo e da cultura, é ao jogo que cabe a primazia. Este é objetivamente observável, passível de definição concreta, ao passo que a cultura é apenas um termo que nossa consciência histórica atribui a determinados aspectos. (...) Como é natural, a relação entre cultura e jogo torna-se especialmente evidente nas formas mais elevadas dos jogos sociais, onde estes consistem na atividade ordenada de um grupo ou de grupos opostos. (...) Os jogos em grupo possuem um carácter fundamentalmente antitético. Em geral, são jogados entre duas equipes. Todavia, as danças, cortejos e espetáculos podem ser inteiramente destituídos desse carácter antitético. Além disso, ‘antitético’ não é necessariamente sinônimo de ‘combativo’ ou ‘agonístico’”. Huizinga, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 53-54.

²⁰ Ver Almeida, Milton José de. *A liturgia olímpica*. No prelo.

²¹ A tela da televisão permite a exposição de uma só imagem embora o controle remoto exerça o papel de lembrar, o tempo todo, ao telespectador que existem outras imagens, outras possibilidades narrativas. Algumas televisões oferecem o recurso que permite inserir pequenas telas onde é possível acompanhar imagens de outro canal, embora haja a restrição do som. Em certos programas, geralmente de transmissão ao vivo, são inseridas pequenas telas por onde é possível mostrar outros cenários, outros acontecimentos.

²² No cinema, mesmo quando os filmes não estão sendo projetados, as imagens são visíveis na transparência do celulóide.

²³ Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, pp. 790-791.

²⁴ No filme o estúdio fica oculto na lua do céu da cidade cenográfica de Seahaven, de onde o diretor observa a cidade e comanda o espetáculo.

²⁵ Balázs, Béla. “A face do homem”. In: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, pp. 93-94.

²⁶ “...cada paixão ou emoção da alma, ou cada movimento da alma, cada movimento do indivíduo, provocará uma determinada expressão da face, que poderá ser identificada e lida, por ser provocada sempre pela mesma contração muscular”. Miranda, Carlos Eduardo Albuquerque. *A educação da face: o cinema e as expressões das paixões*. Campinas: UNICAMP, 2000. Tese de doutorado, p. 184.

²⁷ Almeida, Milton José de. *A educação visual da memória – imagens agentes do cinema e da televisão*. Campinas: Pro-posições. v.10, n° 2(29), 1999, p. 10.

²⁸ Fotografia em estúdio. Tomada frontal em ângulo reto, com quatro fontes de luz: uma frontal a 0°, duas laterais a 45° e uma zenital a 90°.

²⁹ “Jim Carrey foi sua primeira escolha para Truman? – A primeira e a única. Não que a idéia tenha partido de mim – ele é que manifestou interesse, num momento em que eu me desesperava pensando em quem poderia interpretar Truman. Tinha de ser um astro, ou o filme não faria sentido – se não, por que o público passaria trinta anos de olhos grudados nele? Investiguei uns seis atores na faixa dos trinta anos, mas nenhum parecia adequado. Até que Rudin [Scott Rudin, produtor do filme] me ligou para perguntar se eu conhecia um sujeito chamado Jim Carrey – àquela altura ele só havia feito “Ace Ventura”. “Aquele do topete, com os papagaios? Ele é brilhante! É um astro do cinema mudo!” Tomei o primeiro avião para Los Angeles.” Peter Weir, em entrevista a Bud Winter. São Paulo: SET, Editora Abril, v. 137, ano 12, n° 11, nov. 1998.

³⁰ Pasolini, Pier Paolo. “A língua escrita da realidade”. In: *Empirismo Hereje*. op. cit. p.164.

³¹ Niccol, Andrew. *Roteiro do filme: O show de Truman – o show da vida*. São Paulo: Manole, 1998.

³² Bachelard, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. Capítulo: “As origens da luz”, pp. 22 e seguintes.

³³ Arendt, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, pp. 47 – 48.

³⁴ Um outro filme, *Edtv*, direção de Ron Howard e roteiro de Lowell Ganz e Babaloo Mandel, de 1999, aborda essa temática, ainda que de forma mais superficial e menos cuidada. Em *Edtv*, um balconista de videolocadora é selecionado para ser o astro principal de um programa de televisão que tem como proposta acompanhar as 24 horas da vida de uma personagem real durante uma semana. Este tempo vai sendo ampliado na medida em que cresce o interesse dos espectadores e, portanto, da emissora que o comercializa. Até que a “realidade” da personagem exposta pelo programa volta-se para a exposição da realidade de vida dos condutores do programa, que só assim resolvem tirá-lo do ar.

³⁵ As tardes de domingo, na televisão brasileira, são repletas desse tipo de programa no qual uma equipe de tevê invade casas, abre geladeiras, armários etc. Alguns programas têm sido notados pelo requinte de produção que apresentam. Agências internacionais de notícias divulgaram, em dezembro de 1999, a realização de um programa denominado *Big Brother*, em alusão ao personagem do livro “1984”, de George Orwell, pela TV Endemol e veiculado pela rede Veronica da Holanda. A *Folha de São Paulo* noticiou o fato sob o seguinte título: “*TV holandesa clona ‘Truman Show’*”. Trata-se de um programa no qual nove candidatos são submetidos ao que se poderia chamar de teste de sobrevivência às câmeras. Durante cem dias essas pessoas ficam trancadas dentro de uma casa com câmeras espalhadas por todos os lugares, inclusive no banheiro. A cada período os participantes escolhem, entre si, quem deve deixar o programa e ao final os telespectadores escolhem o vencedor – que recebe prêmio de US\$ 120 mil – entre os três finalistas. O público participa também da formulação do enredo.

³⁶ Nos roteiros cinematográficos e televisivos (cada diretor tem um critério), os planos a serem filmados ou gravados são, primeiro, identificados com o tempo cronológico, o local, se é interior ou exterior, se é noite ou dia. Por exemplo: “51- Passado. Exterior. Praia. Noite. 52- Interior. Porão de Truman. Noite. Presente. 56- Exterior. Rua de Truman. Início da manhã”. Niccol, Andrew. *Roteiro do Filme: O show de Truman – O show da vida*. São Paulo: Manole, 1998, pp.36-37.

³⁷ “A ‘fidelidade’ da reprodução cinematográfica fez da tela um espaço de eleição para a imagem da pele, e do nu o lugar privilegiado da sua manifestação. Grão da pele, grão da imagem – essa dupla porosidade propiciou uma aderência entre tela e pele e deu lugar a uma espécie de ‘exercício epidérmico’ que captou diferentes texturas, do aveludado ao áspero, expandindo e intensificando a percepção no cinema. O prestígio da pele no cinema é tributário da ampliação da imagem. O que levou Jean Epstein a evocar um ‘teatro da pele’, geo-anatomia de ‘pródromos superficiais’ e ‘tremores sísmicos’ sob a epiderme, num elogio do seu poder dramático. Senra, Stella. “Tela/Pele”. *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 30 de abril de 2000, pp. 4 - 9.

³⁸ As cores possuem temperatura e são divididas em quentes e frias. As quentes são aquelas do espectro do laranja/vermelho e as frias do azul/violeta.

³⁹ Arendt, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 50.

⁴⁰ “Há um quadro de Klee que se chama “Angelus Novus”. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”. Benjamin, Walter. “Sobre o conceito de história”. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p.226.

⁴¹ “O que é virtude? É uma força que age, ou que pode agir. (...) Virtude é poder, mas poder específico. (...) As virtudes são independentes do uso que delas se faz, como do fim a que visam ou servem. (...) A virtude é uma maneira de ser, mas adquirida e duradoura, é o que somos (logo o que podemos fazer), porque assim nos tornamos”. Comte-Sponville, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 7 e seguintes.

⁴² Baudry, Jean-Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In: Xavier, Ismail (org.). Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 397.

⁴³ Canetti, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p. 376.

⁴⁴ Encontramos no Dicionário de Símbolos que “speculum (espelho) deu origem a especulação: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho. Sidus (estrela) deu origem igualmente a consideração, que significa etimologicamente olhar o conjunto das estrelas. Essas duas palavras abstratas, que hoje designam operações altamente intelectuais, enraizam-se no estudo dos astros refletidos em espelhos. Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento”. Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. Dicionário de Símbolos. Obra citada, p. 393.

⁴⁵ No filme *Ginger e Fred* trata-se de um banheiro coletivo, do estúdio de televisão, que se encontra desativado para reforma e onde as personagens reúnem-se para ensaiar a dança que devem apresentar em seguida. No filme *O show de Truman*, trata-se do banheiro pessoal da personagem, onde desenvolve-se parte essencial do espetáculo que realiza todos os dias.

⁴⁶ Grande tela em semicírculo que posta no fundo da cena dá a impressão do infinito; nela são lançadas as cores do céu ou são projetadas, por meio de slides ou filmes, imagens que compõem a história.

⁴⁷ Jameson, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997, pp. 84-85.

⁴⁸ Ver Almeida, Milton José de. *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999, pp. 31 e seguintes.

⁴⁹ Para Pier Paolo Pasolini “a continuidade da vida, no momento da morte – quer dizer após a operação da montagem – perde toda a infinidade de tempos sobre a qual, vivendo, repousamos, deleitando-nos com a correspondência perfeita entre a nossa vida física – que nos leva à consumação – e o passar do tempo: não há instante em que esta correspondência não seja perfeita. Após a morte, esta continuidade da vida já não há, mas há o seu sentido”. Empirismo Hereje, op. cit. p. 201.

⁵⁰ Almeida, Milton José de. *Cinema arte da memória*, pp. 51-52.

⁵¹ *SET*, São Paulo, Abril, nº 12, ano 11, 1998.

⁵² Pensando nas múltiplas faces do produto visual que nos é apresentado por *O show de Truman – o show da vida*, posso vê-lo como um filme de Peter Weir que, em sua produção cinematográfica, parece recorrer sempre a psicopatologias de pequenos grupos, retratando o isolamento social como origem de comportamentos ligeiramente alterados.

⁵³ Almeida Milton José. *A liturgia olímpica*. No prelo.

⁵⁴ Almeida, Milton José de. “A educação visual da memória – Imagens agentes do cinema e da televisão.” Campinas: *Proposições*, v. 10, nº 2 (29) julho/1999, p 16.

⁵⁵ “À história não cabe a iniciativa de recolocar o antigo, só o antigo, ou o antigo com sua contrapolar atualidade, na lonjura e no outrora. Pelo contrário, a história nega-se só na desprevenida admissão de que tal seja possível, possível só de pensar. Nega-se, porque, admiti-lo, equivaleria a admitir que o mítico é matriz do histórico, e não há historiador que não saiba que a história se institui e constitui pela decidida exclusão dos mitos. A iniciativa cabe ao impulso mítico que dá origem à história, a seu despeito. É claro e evidente que uma coisa é atribuir à história uma origem mítica, outra o consentir que mitos se entretaçam com as linhas de objetividade histórica. Águas que decorrem de uma fonte não revertem a ela. O originado afirma-se como subsistente, de olhos fixos no para onde vai, desprendidos do de onde veio; o originado pode julgar-se por si mesmo, sem prejuízo ou desperdício de suas funções. Para levar sua tarefa a bom término, a história não precisa refletir sobre si mesma, perguntar de onde veio e para onde vai: só precisa de saber onde está, e, quando o sabe, julga saber que tudo está nela, que tudo está onde ela estiver. O mais, concerne ao filósofo. Mas como também a filosofia procedeu e procede um sentido inverso ao procedimento do mítico, vamos inevitavelmente bater à porta que nunca se abrirá, se insistirmos na pretensão de que o mítico esteja, não só no início da história, como também no de qualquer de suas épocas. A iniciativa só pode partir de fora. Mas o fora da história – que talvez seja mais propriamente o seu lado de dentro – é mito. Este não permanece além do horizonte da história, só porque este se lhe recusa. Antes diria o contrário. A história também quer saber de mitos (algo haverá de que ela não queira saber?). Mas o mito, só enquanto alegorizável, responde à solicitação inquiridora das ciências históricas. Ou estas supõem que ele, enquanto mítico, lhes responde? Não responde. O que escutamos é a fala de um ventríloquo. A história pergunta e a história responde. Pergunta e resposta são históricas. Portanto a iniciativa a que nos referimos no começo do parágrafo cabe como já dissemos, ao impulso mítico. A lonjura-outrora pode passar de além para alguém horizonte da história, queira-o ou não o queira ela, e se passa e quando passa, a história reassume a sua feição pré-originária, afeiçoando-se, antigo e atual, à presença do outrora-lonjura, pseudodimensão cronotópica de tudo quanto é simbó-

lico e complementar. Por sua vez, o simbólico ou complementar só tem uma linguagem que adequadamente o exprime: o mítico e o ritual; o mito que é rito recitado ou cantado, o rito, que é mito gesticulado ou dançado – o drama ritual, que é uma coisa e outra. O mito e o rito põem o agora no outrora, levam o presente-agora à presença do presente-outrora. Mas não esqueçamos: a outra hora é hora dos deuses, não a dos homens. Só por delegação será a de homens, mas de homens já nem ainda tão humanos, quanto o são aqueles de que reza a história”. Sousa, Eudoro de. *Mitologia II: História e mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995, pp. 20-21.

⁵⁶ Almeida, Milton José de. *Cinema arte da memória*. Obra citada, p. 70.

⁵⁷ Alguns programas da televisão comercial são concebidos segundo esse princípio de educação da memória, como o “Vale a pena ver de novo” no qual são apresentadas com bons índices de audiência, novelas que as pessoas já viram.

⁵⁸ Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina. *Dicionário da teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 156.

⁵⁹ No filme *O show de Truman – o show da vida*, a trama acontece em três universos distintos: o mundo de Truman, o cenário; o mundo de Christof, o estúdio e o mundo dos telespectadores: garçonetes e frequentadores de um bar temático, mulheres idosas, família japonesa, família americana, atendentes de uma garagem-estacionamento, homem na banheira.

⁶⁰ Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. op. cit. p.192.

⁶¹ Moyers, Bill. Introdução. Campbell, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990. Pág IX.

⁶² Sadoul, Georges. *El cine – su história y su técnica*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. 181-191.

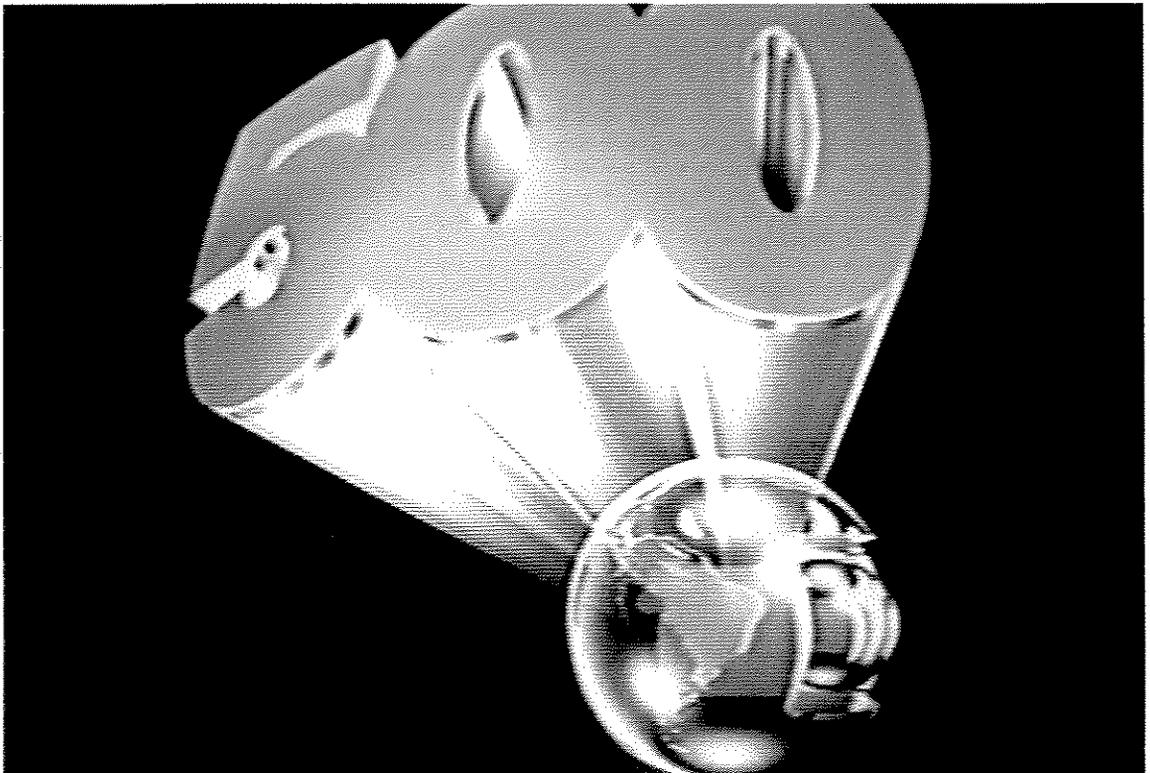
⁶³ Almeida, Milton José de. *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

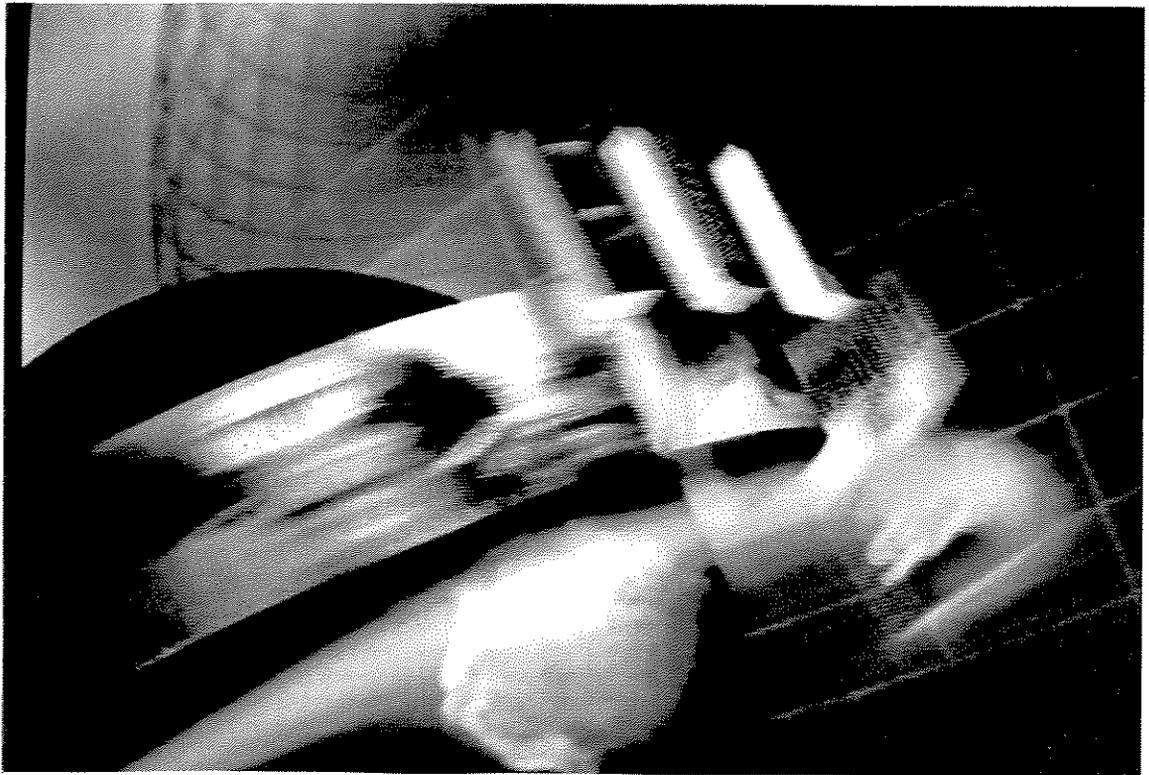
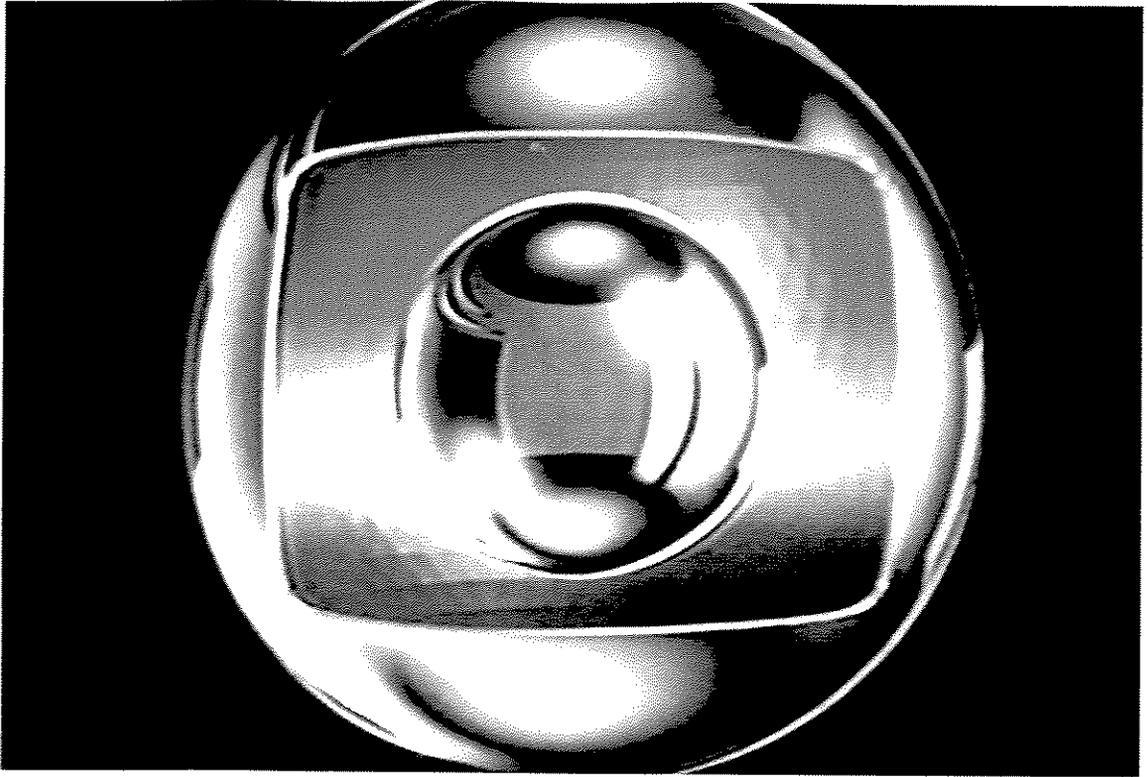
⁶⁴ “A imagem fática – imagem-alvo que força o olhar e prende a atenção – é não somente um puro produto de focalizações cinematográfica e fotográfica mas também o resultado de uma iluminação cada vez mais intensa e da intensidade de sua definição que só restituem zonas específicas, com o contexto desaparecendo na maior parte do tempo em meio à onda”. Virilio, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 31.

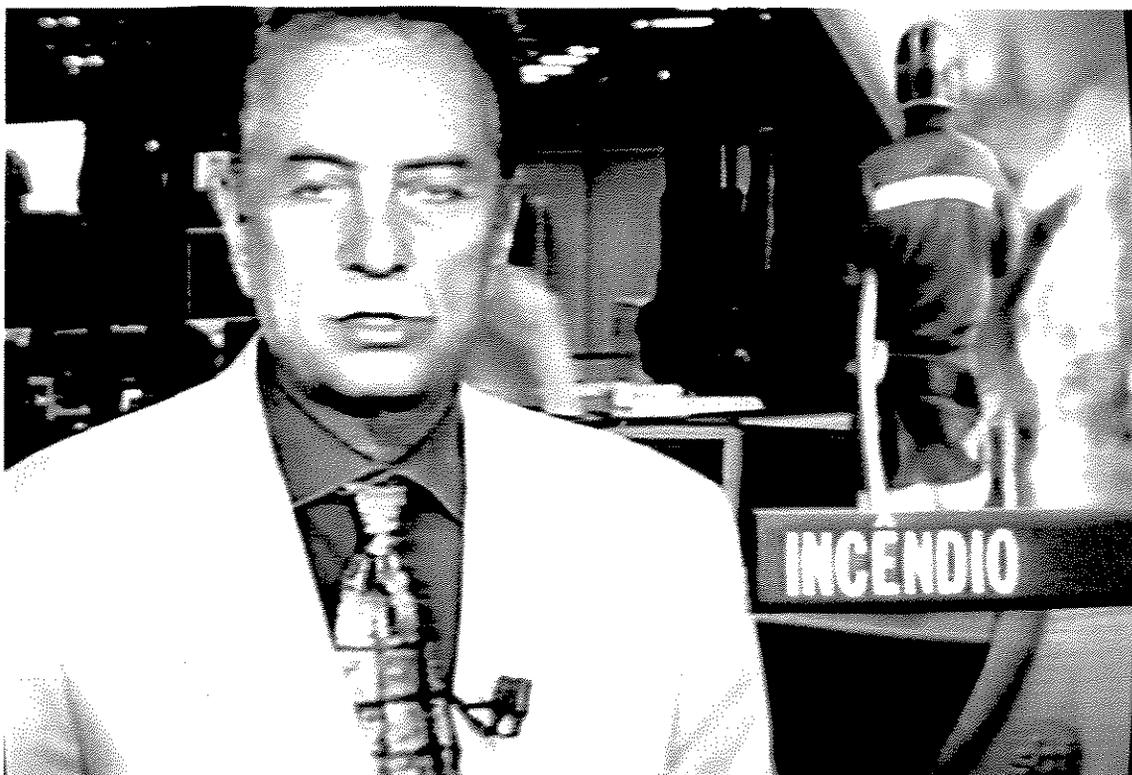
⁶⁵ Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*, op. cit. pp. 138-139.

⁶⁶ Ver Almeida, Milton José. *Cinema arte da memória*, pp. 51 e seguintes.

REMEMORAÇÕES



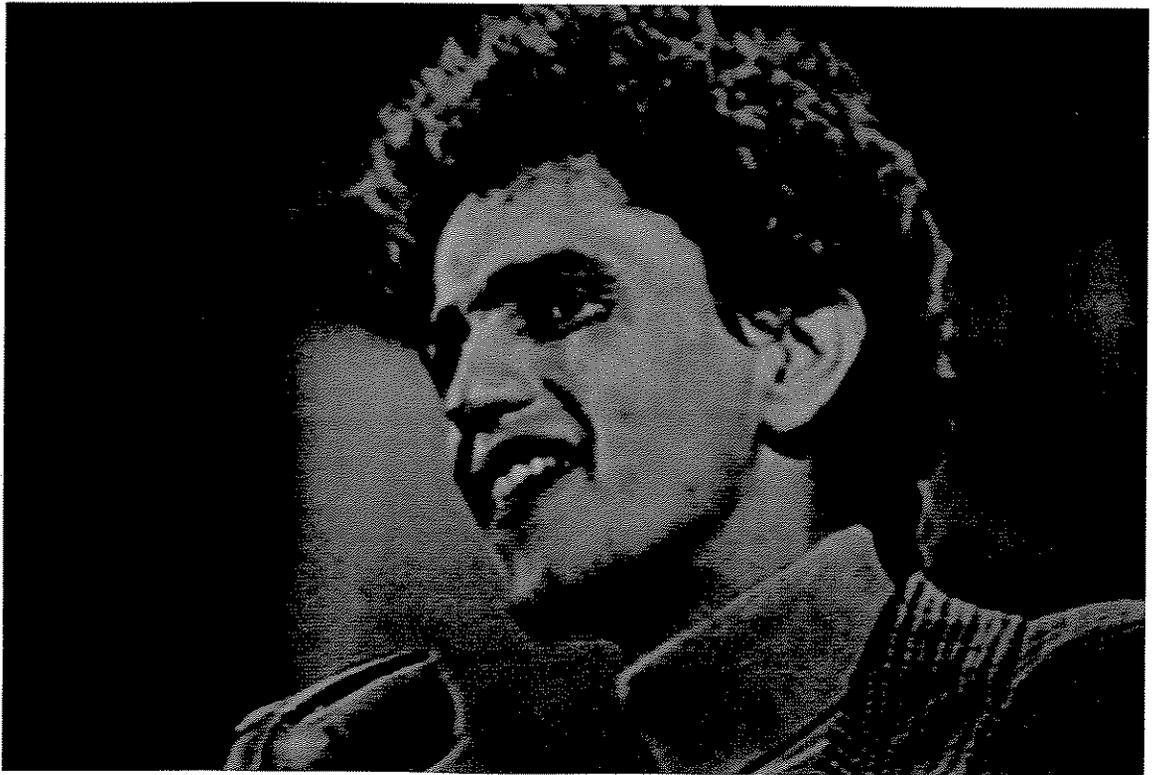
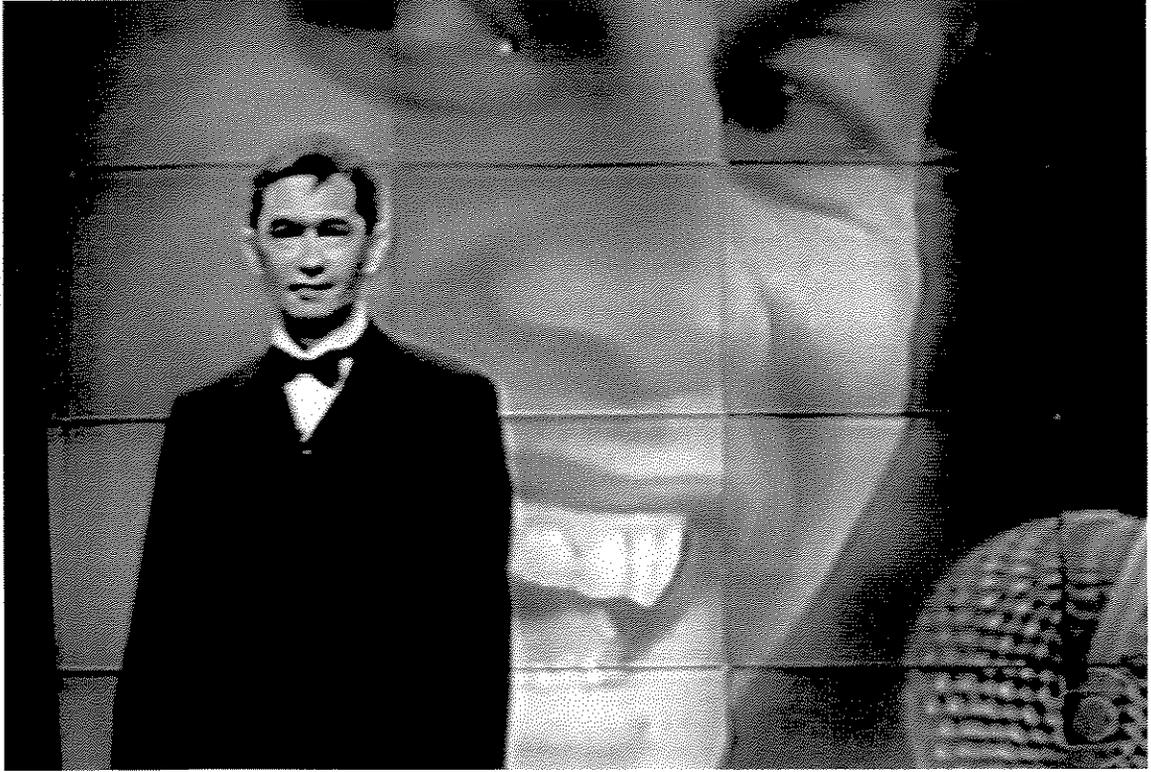






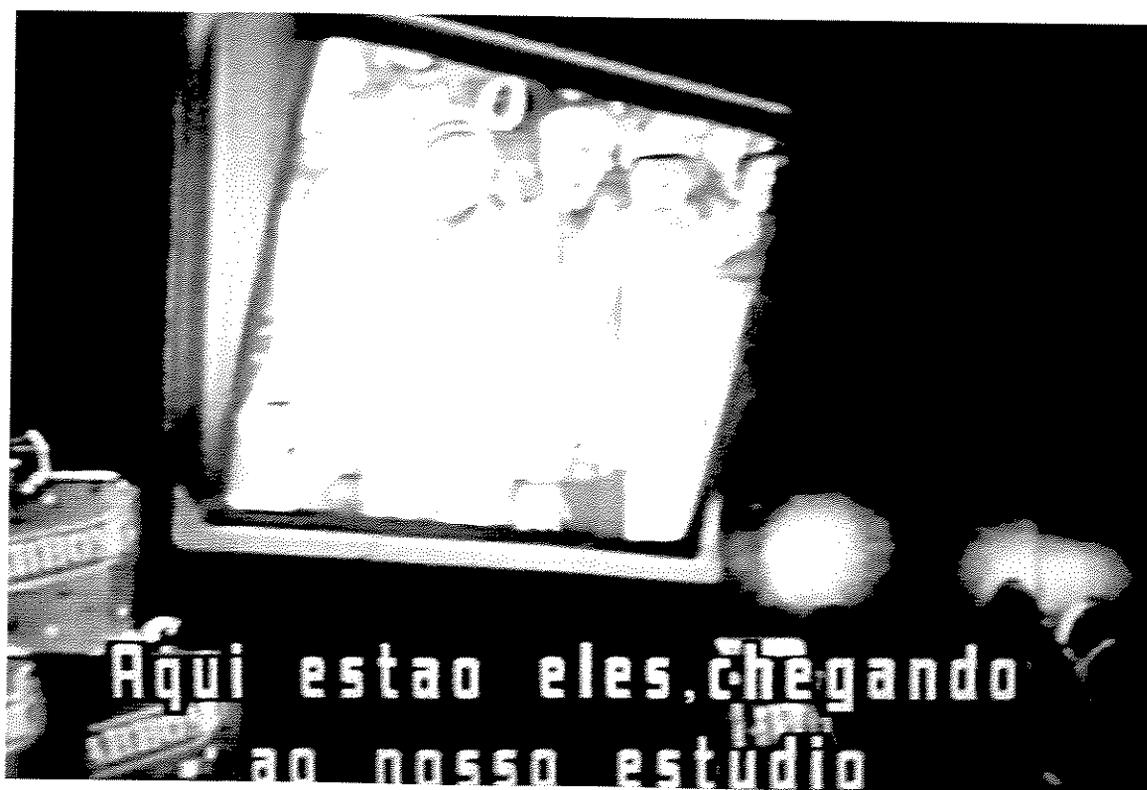


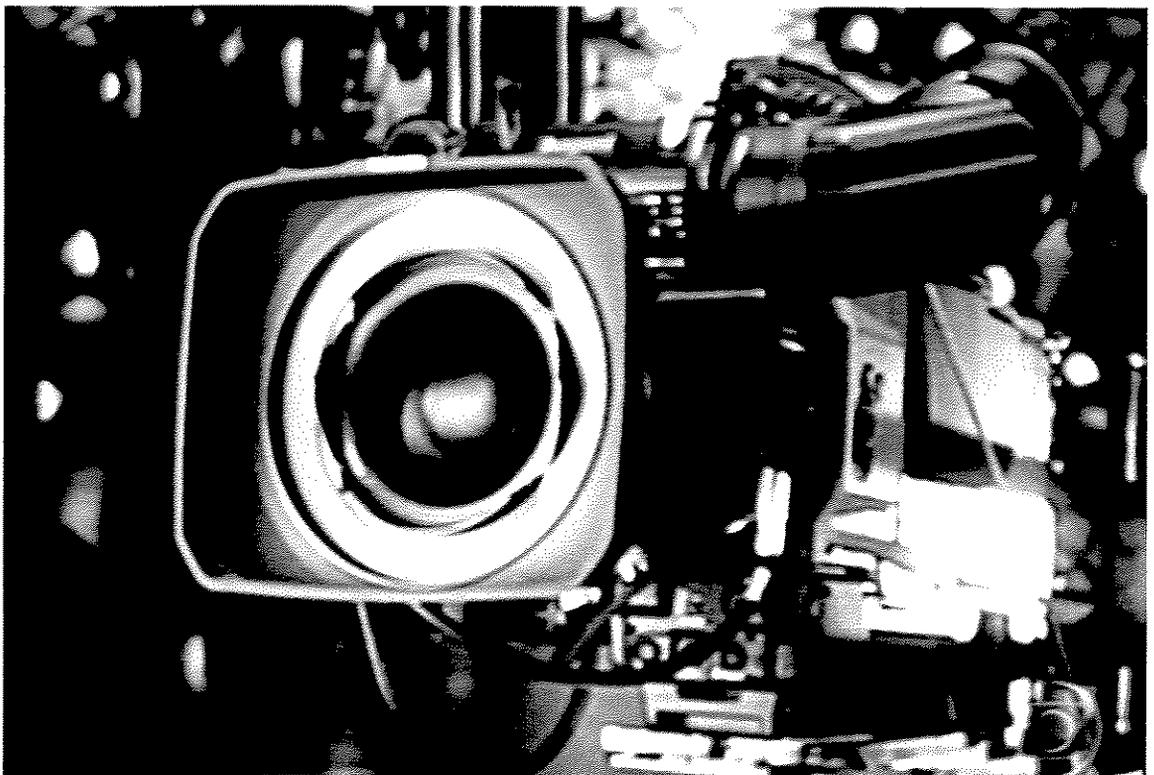
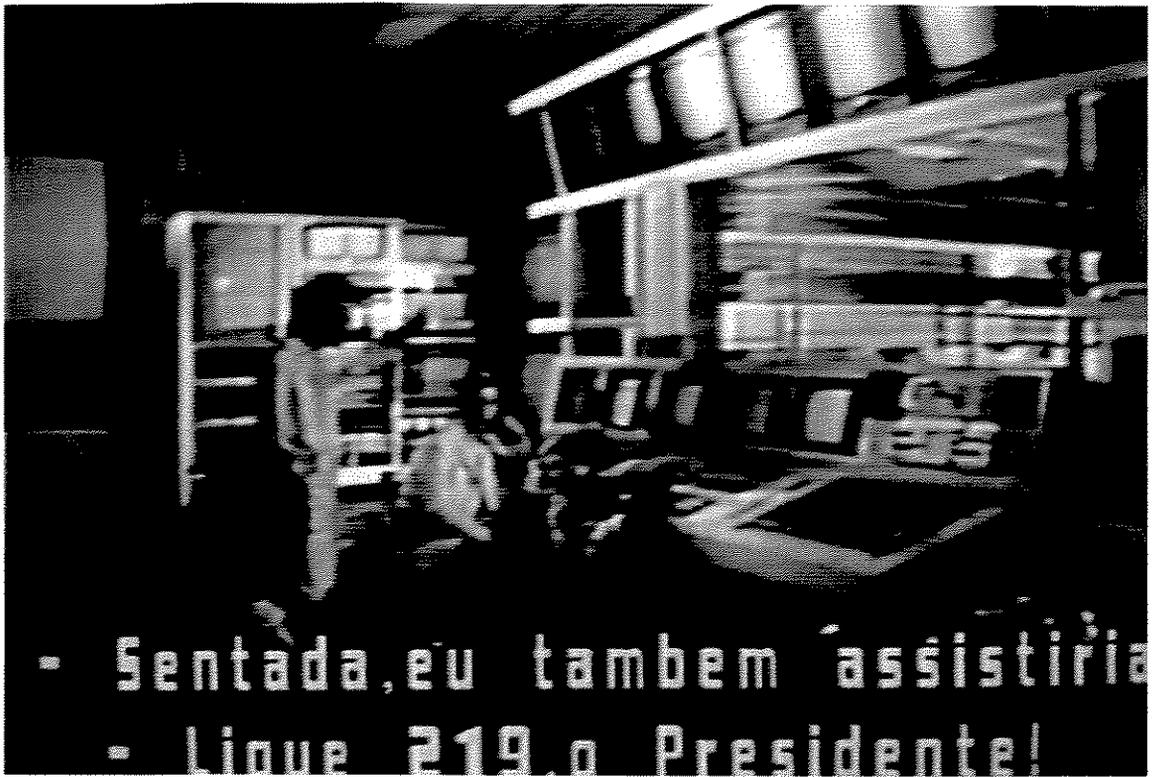








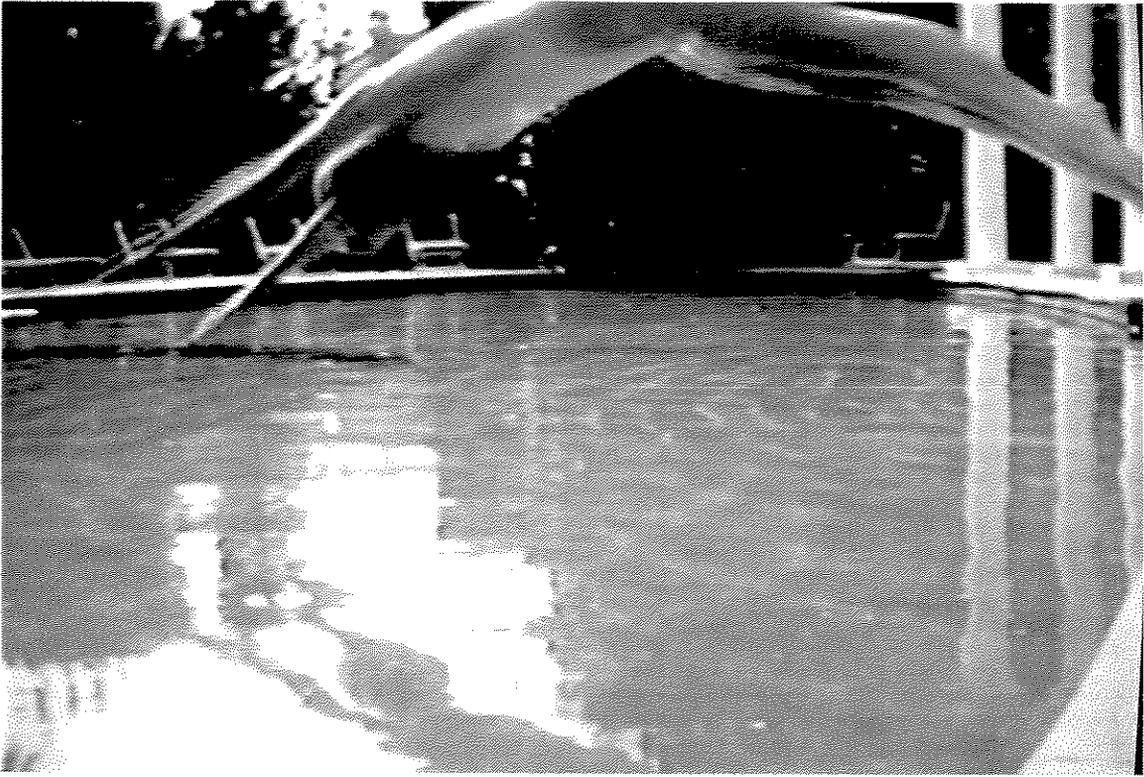




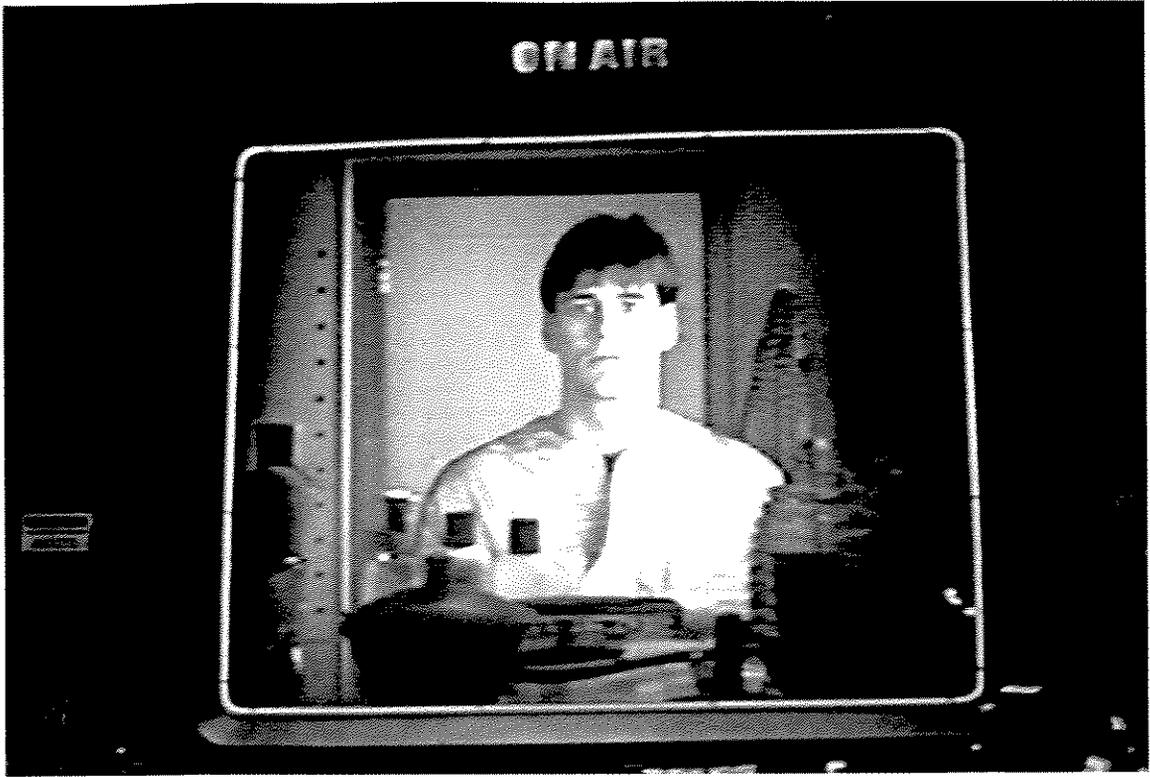


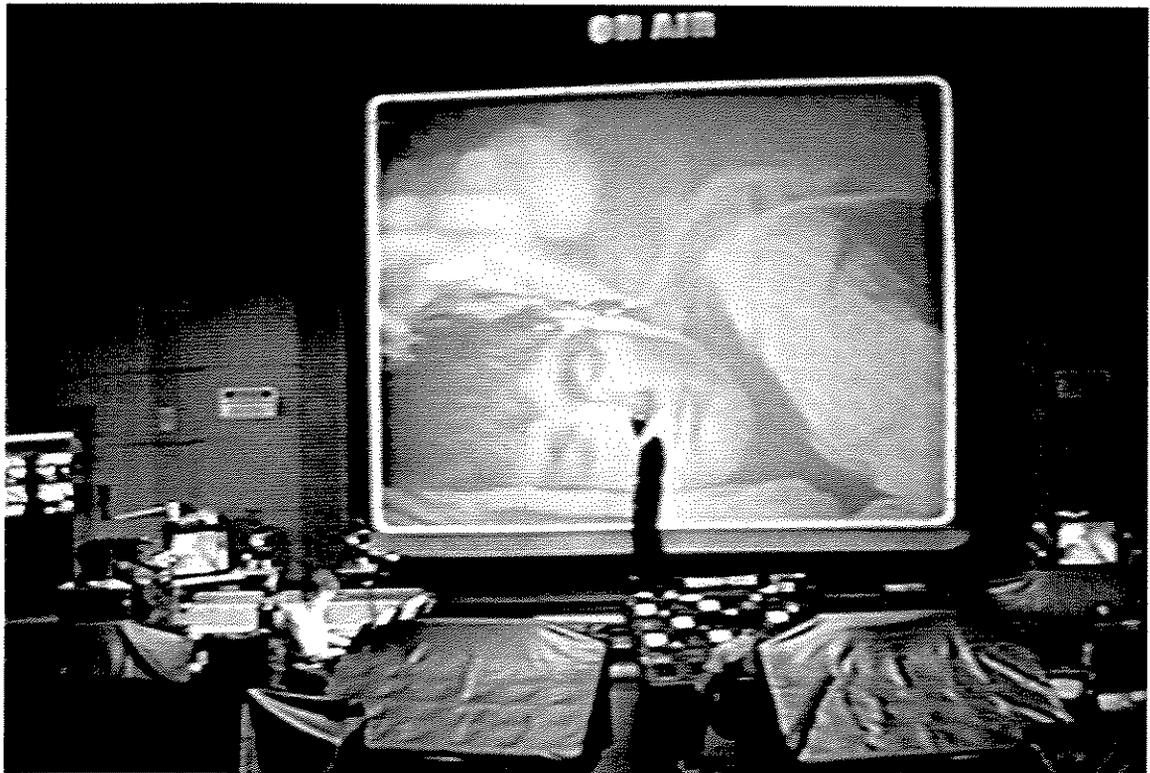


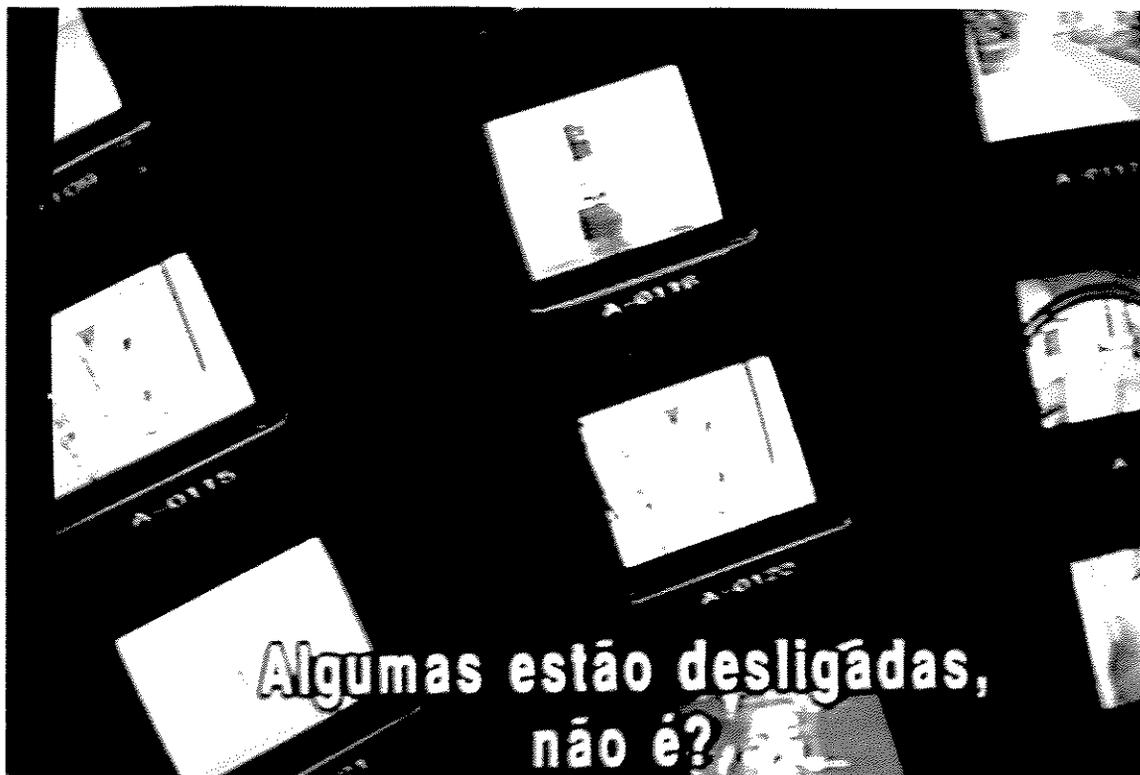














Christof.



Todos estão à sua procura.



BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGOSTINHO, Stº-. *Confissões*. Livro XI - Petrópolis: Vozes, 1987
- ALMEIDA, Milton José de. A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão. Campinas: *Pro-posições*. V.10. nº 2, pp. 9-25, julho, 1999.
- _____. *A liturgia olímpica*. No prelo.
- _____. *As idades*. No prelo.
- _____. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- _____. *Imagens e sons – a nova cultural oral*. São Paulo: Cortez, 1994.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- ATALLI, Jacques. *Histoires du temps*. Paris: Fayard, 1982.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papius, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. 1988.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BIBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulinas, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- CALVINO, Italo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CD ROM CINEMANIA: interactive guide movie. USA: Microsoft, 1994.
- CHANDLER, Charlotte. *Eu Fellini*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- CHEVALIER, Jean e GEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- COMPTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: MartinsFontes, 1999.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DUCAN, David Ewing. *Calendário*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- DURAS, Marguerite. *A vida material*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

- ESTREMEIRA, Manuel Pérez (org.) *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- FELLINI, Federico. *Eu sou um grande mentiroso - entrevista a Damien Pettigrew*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GOULD, Stephen Jay. *O milênio em questão: um guia racionalista para uma contagem precisamente arbitrária*. São Paulo, Cia das Letras. 1999.
- HEGEL, G. W. F. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- HOINEFF, Nelson. *A TV em expansão – novas tecnologias, segmentação, abrangência e acesso na televisão moderna*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JAMOT, Paul. *Travaux et fêtes au moyen âge*. Paris: Plon, 1936.
- LE GOFF, Jacques. *Pour un autre moyen âge*. Paris: Gallimard, 1977.
- MACHADO, Arlindo. Televisão: a questão do repertório. *Imagem*, Campinas, (8): 9-19, mai/ago. 1998.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARX, Karl. *O capital*. Volume I, Cap. 1. 14º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1984.
- MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. *A educação da face: o cinema e as expressões das paixões*. Campinas, 2000. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Campinas.
- MORAND, Kathleen. *Jean Pucelle*. Oxdord: Clarendon, 1962.
- NICCOL, Andrew, *Roteiro do filme: O show de Truman – O show da vida*. São Paulo: Manole, 1998.

- OLIVEIRA Jr., Wenceslão Machado de. *Chuva de cinema: natureza e cultura urbanas*. Campinas, 1999. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade de Campinas.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- _____. *Jovens infelizes*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PUCELLE, Jean. *Le Temps*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- SENRA, Stella. *O último jornalista – imagens de cinema*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- _____. Tela/pele. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais, 30 de abril de 2000.
- SOUSA, Eudoro de. *Mitologia I: Mistério e surgimento do mundo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.
- _____. *Mitologia II: História e mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.
- TARKOVISKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VIRÍLIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- WICARD, A. *A arte da oratória*. São Paulo: Difel, 1960.
- WIECK, Roger S. *Late medieval and renaissance illuminated manuscripts: 1350–1525*. Massachusetts: Harvard University, 1983.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

ICONOGRAFIA

p. 1 - Portal oceânico do avistamento. Alex Peirano Chacon. 1994. Fonte: *Museu Aberto do Descobrimento – O Brasil renasce onde nasce*. São Paulo: Fundação Quadrilátero do Descobrimento, 1994.

p. 86 - A risada. Umberto Boccioni. 1911. Fonte: Menezes, Paulo. *A trama das imagens*. São Paulo: Edusp, 1997.

p. 101 Stasheff, Edward. (et al.) *O programa de televisão: sua direção e produção*. São Paulo: EPU, 1978.

p. 111 - Niccol, Andrew. *O show de Truman – o show da vida*. São Paulo: Manole, 1998.

pp. 133-147 - Fotografias* de televisão aberta.

pp. 149-153 - Fotografias do filme *Ginger e Fred* em videoteipe.

pp. 155-163 - Fotografias do filme *Ladrões de Sabonete* em videoteipe.

pp. 165-173 - Fotografias do filme *O show de Truman - o show da vida* em videoteipe.

*As fotografias foram feitas de tela de televisão com máquina Olympus OM1, 1:1.2, f=55mm, 1/8 s, filme Fujicolor Superia, luz do dia, 400 ISO.

FILMOGRAFIA

- Assassinos por natureza.* Direção: Oliver Stone, Estados Unidos, 1994.
- De olhos bem fechados.* Direção: Stanley Kubrick, Estados Unidos, 1999.
- E la nave va...* Direção: Federico Fellini, Itália, 1984.
- Em busca do ouro.* Direção: Charles Chaplin, Estados Unidos, 1925.
- Ginger e Fred.* Direção: Federico Fellini, Itália, 1986.
- Henrique V.* Direção: Kenneth Branagh, Inglaterra, 1989.
- Ladrões de Sabonete.* Direção: Maurizio Nighetti, Itália, 1989.
- Mary Poppins.* Direção: Robert Stevenson, Estados Unidos, 1964.
- Noites de Cabíria.* Direção: Federico Fellini, Itália, 1957.
- O grande ditador.* Direção: Charles Chaplin, Estados Unidos, 1940.
- O quarto poder.* Direção: Constantin Costa-Gravas, Estados Unidos, 1998.
- Olympia.* Direção: Leni Riefenstahl, Alemanha, 1938.
- O show de Truman: o show da vida.* Direção: Peter Weir, Estados Unidos, 1998.
- Pulp fiction – tempos de violência.* Direção: Quentin Tarantino. Estados Unidos, 1994.
- Rosa púrpura do Cairo.* Direção: Wood Allen, Estados Unidos, 1985.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE