

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

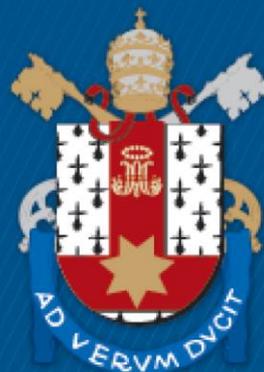
ISABEL ALENCAR DE CASTRO

**ENTRE A TELEVISÃO E AS ARTES VISUAIS: A "ESTÉTICA DA APROXIMAÇÃO" EM
PRODUÇÕES SERIADAS DE LUIZ FERNANDO CARVALHO (2005 A 2010)**

Porto Alegre

2017

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

ISABEL ALENCAR DE CASTRO

ENTRE A TELEVISÃO E AS ARTES VISUAIS:
A “ESTÉTICA DA APROXIMAÇÃO” EM PRODUÇÕES SERIADAS DE LUIZ
FERNANDO CARVALHO (2005 A 2010)

Tese apresentada para obtenção do grau de
Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a Dr^a Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre
2017

Ficha Catalográfica

C355 Castro, Isabel Alencar de

Entre a Televisão e as Artes Visuais : a Estética da Aproximação em produções seriadas de Luiz Fernando Carvalho (2005 a 2010) / Isabel Alencar de Castro . – 2017.

200 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Comunicação. 2. Estética da Aproximação. 3. Televisão. 4. Stimmung. 5. Luiz Fernando Carvalho. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

ISABEL ALENCAR DE CASTRO

ENTRE A TELEVISÃO E AS ARTES VISUAIS:
A “ESTÉTICA DA APROXIMAÇÃO” EM PRODUÇÕES SERIADAS DE LUIZ
FERNANDO CARVALHO (2005 A 2010)

Tese apresentada para obtenção do grau de
Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Gerbase (PUCRS)

Prof. Dr. Vicente Gosciola (UAM)

Prof. Dr. Renato Luiz Pucci Jr. (UAM)

Prof^a Dr^a Ana Maria Albani de Carvalho (UFRGS)

Dedico à Louise e aos meus alunos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, à minha orientadora Prof^a Dr^a Cristiane Freitas Gutfreind, à Escola Superior de Propaganda e Marketing/Sul, por todo o apoio recebido. Aos professores na Banca de Qualificação Dr. Carlos Gerbase e Dr. Vicente Gosciola pelas valiosas contribuições.

Também expresso minha gratidão aos queridos amigos: Antônio Henriques, Andréia Scheeren, Ângela Lamotte, Flávia Seligman, Janie K. Pacheco, Joseane Rücker, Lisiane Coen, Maurício Furlanetto, Rodrigo Valente e Rosângela Florczak que, em várias oportunidades, sempre ofereceram carinho e força.

Aos colegas professores e diretores da ESPM-Sul, que me incentivaram nos encontros de trabalho.

Aos companheiros do grupo de estudos Kinepoliticom, Rafael Valles, Luiz Guilherme dos Santos, Márcio Negrini, Marília Régio, Anna Veiga, Bruno Maya, Bárbara Biolchi, Vitor Laitano e Gilka Vargas pelos seminários, cursos, caronas e cafezinhos.

À Maria Lúcia Batezat Duarte, que sempre marcou sua presença firme e tranquila, ao longo de nossa amizade duradoura e intensas trocas acadêmicas.

À Lucilla, minha madrinha, que me ligou nos finais de semana para desejar tranquilidade para continuar.

Aos meus pais, Raymundo e Branca Regina, que me mostraram o cinema, a televisão e sempre me ofereceram todo o tipo de estímulo para nunca parar de estudar.

À minha irmã Inês, pelo exemplo de vida e perseverança.

À minha filha Elise, que amarrou as pontas do conhecimento.

Ao Alexandre, que amarrou a Elise e com ela concebeu a Louise.

E ao Zupo, meu amado companheiro que renova, a todo o momento, o sentimento de que a vida pode ser mais luminosa.

*Não estou tentando copiar a natureza.
Estou tentando descobrir os princípios que ela usa.*
R. Buckminster Fuller

RESUMO

A presente tese se situa entre a televisão e as artes visuais e tem como objeto de estudo a obra seriada do diretor carioca Luiz Fernando Carvalho, em cenas escolhidas da minissérie “Hoje é dia de Maria” (2005) e das microsséries “Capitu” (2008) e “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010). A tese teve como objetivos investigar as relações entre as imagens em movimento e as artes visuais que se manifestam na estética das minisséries produzidas pelo diretor; contextualizar a obra de Carvalho na produção nacional de minisséries, bem como sua trajetória como diretor; estabelecer relações de simetria visual entre as imagens televisuais e as pinturas escolhidas; caracterizar e diferenciar a estética utilizada por Carvalho nas obras selecionadas; e compreender de que maneira as minisséries escolhidas renovaram o campo da estética televisual. Os principais autores trabalhados foram Figueiredo (2003); Mattos (2010); Ribeiro e Sacramento (2010); Esquenazi (2011), Pallottini (2012); Bazin (2014); Badiou (2014); Lebrun (1988). A reflexão partiu do conceito de “impureza”, segundo Badiou (2002), somado aos conceitos de “presença/ausência” e “*Stimmung*”, de Gumbrecht (2014), para, assim, configurar a proposta da “Estética da Aproximação”. A proposta foi constituída pelo entrelaçamento de cenas audiovisuais e pinturas associadas a elas, em que foi possível inferir uma ação construtiva comum, chamada de “simetria de procedimento artístico”.

Palavras-chave: Comunicação. Estética da Aproximação. Televisão. *Stimmung*. Luiz Fernando Carvalho.

ABSTRACT

The current thesis lays between television and visual arts and it has as its study object the series production of the director Luiz Fernando Carvalho, through chosen scenes of the miniseries “*Hoje é dia de Maria*” (2005) and of the microseries “*Capitu*” (2008) and “*Afinal, o que querem as mulheres?*” (2010). The objectives of the thesis are to investigate the relations between moving pictures and the visual arts which emerge in the aesthetic of the series produced by the director, contextualize Carvalhos’s work in the national production of *short series*, as well as his path as a director; stablish symmetric visual relations between television images and the chosen paintings; characterize and differentiate Carvalho’s aesthetics in the selected series; and comprehend how the selected miniseries renewed the televisual aesthetics field. The main authours studied were Figueiredo (2003); Mattos (2010); Ribeiro and Sacramento (2010); Esquenazi (2011), Pallottini (2012); Bazin (2014); Badiou (2014); Lebrun (1988). The inquiry began from the concept of “impurity”, from Badiou (2002), which was added to the concepts of “presence/absence” and “*Stimmung*”, from Gumbrecht (2014), thus to outline the proposal of the “Proximity Aesthetics”. The proposal was constructed from the intertwining of the audiovisual scenes and the related paintings associated to them, in which it was possible to infer a common constructive action, named “symmetry of the artistic procedure”.

Key-words: Communication. Proximity Aesthetics. Television. *Stimmung*. Luiz Fernando Carvalho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Detalhe do desenho “O olho de Quaderna” para “A Pedra do Reino”.....	62
Figura 2 – Detalhe do desenho “Santo” para “A Pedra do Reino”.....	63
Figura 3 – Detalhe do desenho “O Execrável” para “A Pedra do Reino”.....	63
Figura 4 – Minissérie Os Maias, com Ana Paula Arósio e Paulo Betty.....	70
Figura 5 – Maria menina (Carolina Oliveira) e Maria adulta (Letícia Sabatella)	71
Figura 6 – Minissérie A Pedra do Reino, Irandhir Santos como Quaderna.	73
Figura 7 – Cenário de Capitu, Automóvel Clube do Brasil, Rio de Janeiro.	76
Figura 8 – Capitu: Tatuagem em Letícia Persiles; tatuagem em Maria Fernanda Cândia.....	76
Figura 9 – Capitu: Cenário com lambe-lambe e cortinas suspensas.....	77
Figura 10 – Bento (Michel Melamed) e Capitu (Maria Fernanda Cândia) com fones de ouvido em “Capitu” (2008).....	77
Figura 11 – Capitu: Cavalo de madeira e homem em display.	78
Figura 12 – Frame captado da minissérie Capitu (Michel Melamed).	78
Figura 13 – Sombras: Hoje é Dia de Maria (2005) e Capitu (2008).	79
Figura 14 – Microsérie Afinal, o que querem as mulheres?.....	80
Figura 15 – Frame captado da minissérie Hoje é dia de Maria (Carolina Oliveira).	92
Figura 16 – René Magritte, «Isto não é um cachimbo». 1929.	93
Figura 17 – “Cena 3” do filme “Shirley – visions of reality” acima e tela de Edward Hopper embaixo, “Room in New York” (1932).....	96
Figura 18 – Projeto arquitetônico baseado na tela de Edward Hopper, “Room in New York” (1932).	98
Figura 19 – “Cena 5” do filme “Shirley – visions of reality” acima e tela de Edward Hopper embaixo, “Office in New York” (1940).....	100

Figura 20– Planejamento do figurino, baseado na tela de Edward Hopper, “Office in New York” (1940).	102
Figura 21 – “Cena 9” do filme “Shirley – visions of reality” acima e tela de Edward Hopper embaixo, “Western Motel” (1957).	104
Figura 22 – Set de filmagem do episódio baseado na tela de Edward Hopper, “Western Motel” (1957).....	106
Figura 23 – Maria criança (Carolina Oliveira) e Maria adulta (Letícia Sabatella).....	121
Figura 24 – Frame do personagem Pássaro/Amado da minissérie “Hoje é dia de Maria – 1ª jornada” (2005).....	122
<i>Figura 25</i> – Frame do personagem Quirino da minissérie “Hoje é dia de Maria – 1ª jornada” (2005).....	122
Figura 26 – <i>Cenas dos cinco encontros de Maria (Letícia Sabatella) com o Amado (Rodrigo Santoro), na minissérie “Hoje é dia de Maria – 1ª jornada” (2005).</i>	125
Figura 27 – “O beijo”, Gustav Klimt, 1907-1908.	127
Figura 28 – Imagens captadas da minissérie “Hoje é dia de Maria” (Daniel de Oliveira).	131
Figura 29 – Autorretrato, Rembrandt van Rijn, 1660.	133
Figura 30 – Dona Glória (Eliane Giardini) na minissérie “Capitu” (2005).....	137
Figura 31 – Bentinho (Michel Melamed) e Escobar (Pierre Baitelle) na minissérie Capitu (2005).....	137
Figura 32 – Capitolina (Letícia Persiles) e Dom Casmurro (Michel Melamed), na minissérie “Capitu” (2005).	139
Figura 33 – Imagens captadas da minissérie Capitu.....	140
Figura 34 – Louise de Broglie, Condessa D’Haussonville, Jean-Auguste Dominique Ingres, 1845.	143
Figura 35 – Dom Casmurro (Michel Melamed) na microssérie Capitu (2008).....	146
Figura 36 - “Autorretrato com chapéu de flores”, James Ensor, 1883-1888.....	148
Figura 37 – André Newmann (Michel Melamed) na microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010).	152

Figura 38 – Dr. Klein (Osmar Padro) e André (Michel Melamed) e Dr. Freud (boneco animado) na microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010).	152
Figura 39 – Lívia (Paola Oliveira) na microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010).	153
Figura 40 – Mãe-Julieta (Vera Fischer) na microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010).	153
<i>Figura 41 – André Newmann (Michel Melamed) na microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?”</i>	<i>155</i>
Figura 42 – Marilyn Monroe, Andy Warhol, 1967.	157
Figura 43 – André Newmann (Michel Melamed) e Dr. Freud (boneco animado) na microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?”	160
Figura 44 – Autorretrato, Francis Bacon, 1973.	162

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Produção de minisséries pelas principais emissoras nacionais	47
Quadro 2 – Classificação da Autora para Micro e Minissérie.	53
Quadro 3 – Comparação entre a “Jornada do Herói” de Campbell e o “Arco do Personagem de Vogler, seguida do resumo de cada etapa.....	58
Quadro 4 – Quadro Resumo das Análises Aproximadas.	168

SIGLAS

APCA- Associação Paulista de Críticos de Arte.

BD -Blu Ray Disc.

CMYK - Cyan, Magenta, Yellon and Key (black).

DVD – Digital Versatile Disc.

EUA – Estados Unidos da América.

HDTV – High-Definition Television.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

LFC – Luiz Fernando Carvalho.

PROJAC – Projeto Jacarepaguá.

RGB- Red, Green and Blue.

RJ – Rio de Janeiro.

SBT - Sistema Brasileiro de Televisão.

SP – São Paulo.

UOL - Universo On Line.

WEBCAST – TV via Internet.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	18
2	A FICÇÃO TELEVISUAL	26
2.1	Cronologia e Formato de 1950 a 1980.....	28
2.2	Ficção Seriada na década de 1980.....	41
2.3	Novas tecnologias a partir de 1990.....	43
2.4	Formato Seriado, Minissérie e Microsérie	49
2.5	Personagem de Ficção	54
3	A OBRA DE LUIZ FERNANDO CARVALHO.....	61
3.1	Fase de Formação (1985-1995).....	66
3.2	Fase de Afirmação (1996-2007).....	68
3.3	Fase de Confirmação (2008-2016)	74
4	APROXIMAÇÕES E CONSTRUÇÕES TEÓRICAS PARA UMA “ESTÉTICA DA APROXIMAÇÃO”	82
4.1	A Estética da Aproximação	108
4.1.1	A Conceção de Stimmung em Gumbrecht	108
4.1.2	De Heidegger a Gumbrecht.....	110
4.1.3	Entre a presença e a ausência – sobre a epifania e o desaparecimento 112	
4.1.4	O movimento cinematográfico e a presença / ausência	113
4.1.5	Proposta de simetria entre procedimentos artísticos – entre epifanias	114
4.1.6	Para uma Estética da Aproximação.....	115
5	ANÁLISES APROXIMADAS	117
5.1	Procedimentos Metodológicos	117

5.2.	Análises de Cenas	120
5.2.1.	Minissérie “Hoje é dia de Maria – 1ª. e 2ª. jornadas”	120
5.2.1.1.	Narrativa e personagens “Maria” / “Amado” / “Quirino”	121
5.2.1.2.	Cena escolhida “Beijo”	124
5.2.1.3.	Obra Visual “Beijo”	127
5.2.1.4.	Estética da Aproximação: Cena escolhida “Beijo” / Obra Visual “Beijo”	128
5.2.1.5.	Cena escolhida “Retrato”	130
5.2.1.6.	Obra Visual “Retrato”	133
5.2.1.7.	Estética da Aproximação: Cena escolhida “Retrato”/Obra Visual “Retrato”	135
5.2.2.	Microsérie “Capitu”	136
5.2.2.1.	Narrativa e personagens “Capitu” e “Dom Casmurro”	136
5.2.2.2.	Cena escolhida “Espelho”	140
5.2.2.3.	Obra Visual “Espelho”	142
5.2.2.4.	Estética da Aproximação: Cena escolhida “Espelho”/Obra Visual “Espelho”	144
5.2.2.5.	Cena escolhida “Satírico”	146
5.2.2.6.	Obra Visual “Satírico”	148
5.2.2.7.	Estética da Aproximação: Cena escolhida “Satírico” / Obra Visual “Satírico”	149
5.2.3.	Minissérie: Afinal, o que querem as mulheres?	150
5.2.3.1.	Narrativa e personagens “André” / “André e Dr. Freud”	151
5.2.3.2.	Cena escolhida “RGB-CMYK”	154
5.2.3.3.	Obra Visual “RGB-CMYK”	156
5.2.3.4.	Estética da Aproximação: Cena escolhida “RGB-CMYK” / Obra Visual “RGB-CMYK”	158
5.2.3.5.	Cena escolhida “Manchas”	159

5.2.3.6. Obra Visual “Manchas”	161
5.2.3.7. Estética da Aproximação: Cena escolhida “Manchas” / Obra Visual “Manchas”	163
6 CONSIDERAÇÕES APROXIMADAS	164
REFERÊNCIAS	170
ANEXOS	177
Anexo A – Levantamento Bibliográfico	177
Anexo B – Minisséries e Microséries exibidas pela Globo de 1982 a 2015:	182
Anexo C – Identificação dos Frames das Cenas Escolhidas e Analisadas:.....	185
Anexo D – Fichas Técnicas	191

1 INTRODUÇÃO

A televisão brasileira surgiu nos anos de 1950 e privilegiou o formato seriado, que é uma característica da natureza da mídia televisual e foi utilizada como recurso com a finalidade de criar espectadores fiéis à emissora. Muitos programas foram produzidos para, no início, entregar aspectos selecionados da narrativa e, posteriormente, desvendar a trama, como, por exemplo, as telenovelas, os seriados de aventuras, drama ou humor, tanto as obras importadas como as produzidas nacionalmente. O formato cunhado mais recentemente é o da minissérie.

A minissérie é considerada uma das formas mais expressivas da teledramaturgia brasileira, tendo surgido na Rede Globo na década de 1980, para alguns, em meio à crise de audiência entre as emissoras nacionais, e, para outros, além de ser uma solução de problema, são obras que arrebatam prêmios nacionais e internacionais, já que também são exportadas para muitos países da Europa, Ásia e Américas.

A primeira minissérie produzida nacionalmente, na Rede Globo, foi “Lampião e Maria Bonita” (1982), de autoria de Aguinaldo Silva e Doc Comparato, inaugurando a renovação da dramaturgia. À época, a proposta era buscar uma brasilidade temática e novas paisagens do País. Por essa razão, a escolha por mitos nacionais (o cangaceiro, Padre Cícero, o gaúcho), por adaptações literárias (“Grande Sertão Veredas” (1985), de Guimarães Rosa e “O sorriso do lagarto” (1991), de João Ubaldo Ribeiro) ou por temas urbanos e atuais, numa linguagem coloquial ou regional, tornaram as minisséries mais próximas do público.

Pallottini (2012) considera que não há dúvida de que, por enquanto, a Rede Globo é a maior emissora do Brasil, sendo a que mais produz minisséries e, por essa razão, uma das redes mais estudadas. Estudá-la, contudo, não significa enaltecê-la

ou aprovar todas as formas audiovisuais que ela apresenta. Ao analisarmos alguma obra da emissora, estamos apreciando a sua produção artística de impacto nacional e internacional para o aperfeiçoamento de futuros trabalhos a serem lançados ao espectador.

Ao olhar para o passado, vemos a minissérie como herdeira do romance-folhetim do século XIX, levando o formato do enredo seriado migrar da mídia impressa para o rádio, originando as radionovelas dos anos de 1940 e 1950, quando passa para a televisão, virando o teleteatro e a telenovela nos primórdios da mídia televisual para se desdobrar em sua forma mais enxuta: a minissérie.

Esse formato dá espaço a inovações visuais, pois se caracteriza por um roteiro fechado, de curta duração, com um forte apelo para o próximo capítulo, configurado pelo gancho dramático. A produção é empenhada em oferecer verossimilhança ao espectador, por isso os figurinos e a maquiagem são pesquisados para compor os personagens. As locações prezam os textos originais, no caso das adaptações literárias, provocando o deslocamento de grandes equipes por todo o Brasil.

Luiz Fernando Carvalho (LFC), por exemplo, é um dos diretores de minisséries mais produtivos da teledramaturgia brasileira: toda a sua produção foi realizada numa parceria com a Rede Globo, por ser a emissora pioneira em inovações da televisão de território nacional. Vale lembrar que, para a produção de uma obra televisiva, é necessária uma equipe de profissionais que, no caso de LFC, são colaboradores que atuam junto ao diretor num processo de imersão que precede as gravações. Alguns o acompanham ao longo de muitos anos, caracterizando uma “intimidade criativa”: Raimundo Rodrigues (produtor de arte e cenógrafo), Antônio Carnevale e Tiche Vianna (preparadores de atores), Walter Carvalho e Adrian Tejido (diretores de fotografia), Tim Rescala (produção musical), Bete Filipeck e Luciana Buarque (figurinistas) (MOURA, 2015). Portanto, há parcerias coordenadas por ele, na medida em que o processo é colaborativo.

Apesar de esse diretor contar com obras em outras mídias e em diversos formatos, decidi trabalhar com suas minisséries. Para esta tese, foram escolhidas uma minissérie e duas microsséries dirigidas por Luiz Fernando Carvalho: “Hoje é dia de Maria – 1ª e 2ª jornadas” (2005), “Capitu” (2008) e “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010) (MEMÓRIA GLOBO, 2016). Parto do pressuposto de que elas pontuam a renovação e a estética da linguagem televisual contemporânea no tratamento da

imagem, em que apresentam em comum o aspecto surrealista e denotam características peculiares ao conjunto de sua obra.

LFC teve sua formação iniciada na assistência de direção em telenovelas na Rede Globo, para, em seguida, dirigir uma telenovela e, mais tarde, ser responsável por um dos núcleos de produção da emissora. Com somente uma passagem pelo cinema, desde o ano de 2001, tem se dedicado apenas ao meio televisual (CARVALHO, 2008).

Carvalho é reconhecido pelos inúmeros prêmios em concorrências nacionais: *Grande Prêmio da Crítica APCA*, 2005; *Prêmio Qualidade Brasil*, 2005 para *Hoje é dia de Maria* e em festivais internacionais, tais como: *Input International TAIPEI*, 2005; finalista no *International Emmy Awards*, 2005, nas categorias Minissérie para TV e Melhor Atriz – Carolina Oliveira; *Hors Concours BANFF*, Canadá, 2006 para *Hoje é dia de Maria*; com *Capitu*, ganhou *Leão Relações Públicas*, na categoria *Novas Mídias*, no *Festival Internacional de Publicidade de Cannes* (MEMÓRIA GLOBO, 2016). Outro dado é importante: suas obras não têm um índice de audiência expressivo, vale lembrar que a quantidade de televisores sintonizados num programa reflete apenas um valor de mercado que tem um caráter quantitativo e não determina o valor artístico da peça, que envolve um critério sensível e qualitativo.

No período entre 2005 e 2016¹, foi o diretor mais produtivo com seis minisséries em relação a duas de Jayme Monjardim, duas de Fernando Meirelles, duas de José Villamarim e uma de cada um dos seguintes diretores da Globo: Walter Carvalho, Roberto Gervitz, Hector Babenco, Márcia Faria, Wolf Maia, Dennis Carvalho, Cristiano Marques, Roberto Talma, Bruno Barreto, Guel Arraes, Daniel Filho, Jorge Fernando, Ricardo Waddington, Cao Hamburger, Breno Silveira, Heitor Dhalia, Mauro Mendonça Filho, Flávia Lacerda, Isabella Teixeira, Vinícius Coimbra, Denise Saraceni e José Belmonte (MEMÓRIA GLOBO, 2016; TELEDRAMATURGIA, 2016).

Como professora de História da Arte, no Curso de Comunicação Social e Design da Escola Superior de Propaganda e Marketing, a escolha pelo tema é pertinente e importante, uma vez que explicita a aplicação do conhecimento artístico nos meios de comunicação audiovisual. Minha formação em Artes Visuais, me despertou para questões relativas às ideias vanguardistas, ainda presentes até a contemporaneidade. Interessei-me por meios de reprodução de imagem e fenômenos

¹ Quadro da produção de minisséries das principais emissoras nacionais no período de 2005 a 2016, elaborado nesta tese, no Capítulo 2 (MEMÓRIA GLOBO; TELEDRAMATURGIA, 2016).

populares, que divulgassem o universo da arte. Assim, determinados programas de televisão me atraíram para o campo da Comunicação, no qual pude observar um trabalho articulado com cores, formas, texturas, ritmo e movimento que remetessem à área artística de meu conhecimento.

Dessa forma, viso investigar a estética das minisséries produzidas pela Rede Globo e dirigidas por LFC, através das relações entre as cenas criadas por ele e obras em pintura. Como estética, considero a obra entregue ao público causando sensações visuais, além de como ocorre a configuração de seus elementos. Com esta tese, espero contribuir para a ampliação da discussão acadêmica e profissional sobre a estética na produção televisual e seu entrelaçamento com a estética pertinente às artes visuais. Como objetivos, estabeleci os abaixo relacionados.

- a) Contextualizar a obra de LFC na produção nacional de minisséries, bem como sua própria trajetória.
- b) Estabelecer relações de simetria visual entre as imagens televisuais e as pinturas.
- c) Caracterizar e diferenciar a estética utilizada por LFC nas obras selecionadas.
- d) Compreender de que maneira as minisséries produzidas por LFC renovam o campo da estética televisual.

Assim, busco a simetria de procedimentos artísticos que, melhor dizendo, seria um repertório estético e técnico no audiovisual, articulado, configurado e pertinente na apropriação de procedimentos visuais adotados pela pintura, devidamente, identificados.

Esta tese, para isso, está organizada em seis capítulos. Inicialmente, a primeira parte histórica e teórica abrange, após esta “Introdução”, o Capítulo 2 (“Ficção televisual”), que é seguido pelo Capítulo 3 (“A obra de Luiz Fernando Carvalho”) e pelo 4 (“A Estética da Aproximação”). Na segunda parte, são tratadas as etapas analítica e conclusiva, com o Capítulo 5 (“Análises Aproximadas”) e com o 6, que apresenta o fechamento (“Conclusões Aproximadas”).

No Capítulo 2, “A ficção televisual”, há cinco subcapítulos, em que pontuei, brevemente, passagens pelas quais as imagens se desenvolveram. No primeiro subcapítulo (“Cronologia e formato de 1950 a 1980”), é feita a contextualização do

início da televisão no Brasil, a qual se caracterizou pelos tempos do improviso, pelas precárias condições de produção e ingenuidade narrativa dos anos de 1950, passando pela tecnologia do videoteipe da década de 1960, que proporcionou a edição do material, a saída do estúdio e o início do profissionalismo nas emissoras. Nos anos de 1970, as cores chegaram nas imagens televisuais, e a emissora Globo implantou o seu “padrão de qualidade”. Os autores utilizados para elucidar essa discussão são Simões (1986); Figueiredo (2003); Machado (2014), Salazar (2008), Barbosa (2010); Bergamo (2010); Brandão (2010); Mattos (2010); Ribeiro e Sacramento (2010), Pucci Jr. (2011; 2012), Collaço (2013) e Pallottini (2012), Moura (2015), Leite (2015) e Paiva (2015) e o *site* Memória Globo.

O segundo subcapítulo (“Ficção seriada na década de 1980”) é dedicado ao início da minissérie na teledramaturgia brasileira, como o campo para experimentações. O formato enxuto e a característica fechada de seu roteiro facilitaram a produção crescente de micro/minisséries, e a Globo novamente se destacou nesta produção. Nesta fase, segui com alguns autores e também com Ramos (1995), Machado e Becker (2008), Caminha (2010) e Machado (2014).

No subcapítulo seguinte (“Novas tecnologias a partir de 1990”), são tratadas as mudanças visuais na ficção seriada da década, os avanços das tecnologias digitais, o que possibilitou não só agilidade às imagens com novos efeitos visuais, bem como investimento para a fundação do PROJAC da Globo, o abrigo de todas as suas produções. Nas primeiras décadas deste milênio, a HDTV, a WEBTV e os celulares ampliaram o desfrute da produção televisual. Para tanto, segui com os mesmos autores.

O quarto subcapítulo (“Formato seriado, minissérie e microssérie”) é dedicado à definição dos formatos seriados televisuais e aos limites de capítulos. Parti de duas premissas: a primeira de que as produções seriadas criaram um “novo registro de arte”, conforme Esquenazi (2011); a segunda de que a televisão “é uma das mais avançadas galerias de arte do mundo”, consoante Machado (2014). Referências do cinema francês e da televisão americana evidenciaram uma trajetória de narrativas televisuais. Assim, aproximo-me das formas possíveis seriadas, suas semelhanças e diferenças, para que, nesta tese, fosse definido o número de capítulos e, conseqüentemente, o *corpus* de análise, decidido pelas microsséries (2 a 7 capítulos) e minisséries (8 a 20 capítulos) (COMPARATO, 1995; FIGUEIREDO, 2003; LEITE, 2005; BALOCH; MUNGIOLI, 2009; MATTOS, 2010; PALLOTTINI, 2012).

Para encerrar, no quinto subcapítulo (“Personagem de ficção”), defini o “herói” e sua “jornada”; para tanto, tracei um comparativo entre a “Jornada do Herói Mitológico”, o monomito de Campbell (2007) e a “Jornada do Escritor”, de Vogler (2015). Além desses dois autores, outros como Kothe (1985), Abreu e Carvalho (2005) e Lodge (2011) foram estudados.

Com estes dados postos, chego ao Capítulo 3 (“A Obra de Luiz Fernando Carvalho”), dedicado à atuação televisual e seriada de LFC. Os autores adotados para este estudo foram Badiou (1994); Cauquelin (2005); Carvalho (2008, 2012); Ramos (2008); Salazar (2008); Pucci Jr. (2010, 2011); Collaço (2013); Leite (2015); Moura (2015) e Paiva (2015). Na primeira parte deste capítulo, o diretor é apresentado, além de indicada sua relevância no panorama audiovisual brasileiro. Neste momento, dividi a produção de LFC em fases: “Fase de Formação (1985-1995)”, “Fase de Afirmação (1996-2007)” e “Fase de Confirmação (2008-2016)”, pois julguei facilitar a compreensão do desenvolvimento de seu trabalho, de algumas rupturas e singularidades, baseada no levantamento feito das teses, dissertações, dos artigos e da crítica jornalística (Anexo A).

No subcapítulo referente à “Fase de Formação (1985-1995)”, foi dada atenção ao início da carreira do diretor na emissora, suas referências do cinema e sua produção inicial (CARVALHO, 2001). Já no próximo subcapítulo “Fase de Afirmação (1996-2007)”, além de elencar a produção de LFC, também justifiquei a escolha da minissérie “Hoje é dia de Maria” para esta tese, como a primeira a inovar a estética da linguagem televisual (RAMOS, 2008; SALAZAR, 2008; PAIVA, 2008; PUCCI Jr., 2010; MOURA, 2015). Com o intuito de encerrar o Capítulo 3, o subcapítulo “Fase de Confirmação (2008-2016)”, identifica as minisséries deste período e justifica a eleição de “Capitu”, “Afinal, o que querem as mulheres” e “Suburbia” como objetos de estudo desta tese, quando as inovações propostas estabelecem uma nova estética na televisão (MACHADO, 2014; COLLAÇO, 2013; LEITE, 2015; MOURA, 2015; PAIVA, 2015).

No Capítulo 4 (“A Estética da Aproximação”), trabalhei com os conceitos dos seguintes autores: Lebrun (1988); Machado de Assis (1994); Badiou (1994; 2002; 2004; 2014); Dondis (1997); Machado (1997); McLuhan (2000); Foucault (2002); Carvalho (2008), França (2009); Pucci Jr. (2011); Deutsch; Schimek (2013); Collaço (2013); Moura (2015); Paiva (2015), Gumbrecht (2014; 2016).

Em sua primeira parte, considero a comparação entre a “alegoria da caverna de Platão” e o cinema, de Badiou (2014). Em seguida, tomo a mesma alegoria na relação que Lebrun (1988) fez com a tomada de consciência. Assim, posso identificar LFC como o “homem consciente”, na analogia entre “alegoria da caverna de Platão” e a aparência das imagens vistas na televisão da sala dos lares brasileiros.

Mais adiante, o conceito de realidade machadiana é introduzido, sendo o de que LFC se utiliza e o associa ao conceito de impureza de Bazin (2014), em relação à adaptação de texto literário para minissérie. Parto da premissa de que a impureza está estabelecida na linguagem televisual. Dessa forma, também considero, conforme Badiou (1994), que o sujeito se revela no conjunto da obra e, dentro deste conjunto, que são vistas algumas rupturas. Evidencio o estranhamento e o chamado à reflexão que Magritte propôs com a tela “Isto não é um cachimbo” (1929). No filme “Shirley – visões da realidade” (2013), como exemplo extremo², chamo à atenção para o paradoxo instalado em relação às telas de Edward Hopper, executadas entre os anos de 1930 e 1960.

Adiante, introduzo o conceito de *Stimmung* de Gumbrecht (2014), que se refere à alteridade, em que afeto e presença são fundamentais, para associá-lo a Badiou e Lebrun. A partir daqui, nomeio a “Estética da Aproximação”, como a simetria dos procedimentos artísticos entre cenas televisuais e uma obra do acervo da Pintura. Esclarecendo que a simetria não é uma questão de formas correspondentes aos personagens (duas pessoas loiras, por exemplo) ou dos temas (duas paisagens no inverno, outro exemplo). O que analiso é uma apropriação estética e visual, que se apresenta através do *Stimmung*, através da síntese formal ou do desdobramento da presença/ausência ou suas possibilidades (GUMBRECHT, 2014).

O Capítulo 5 (“Análises aproximadas”) apresenta, no primeiro subcapítulo (“Procedimentos metodológicos”), as formas de seleção das minisséries e das cenas com critérios próprios, já que, particularmente, nesta tese interessa-me esse conceito em relação à simetria de procedimentos, que traduzem a “afinação” singular das obras comparadas. Adiante (“Análise das cenas”), são analisadas as duas cenas escolhidas de cada minissérie. Da minissérie “Hoje é dia de Maria”, trabalhei com a cena “*Beijo*”, associada à pintura de “O Beijo” (1907-1908), de Klimt, e a cena “*Retrato*”, associada à pintura “*Autorretrato*” (1660), de Rembrandt. Em seguida, da microssérie “Capitu”,

² Entendo como exemplo extremo, porque o diretor alemão faz o percurso inverso, ao que fiz na tese, partiu da pintura de Hopper para a imagem em movimento.

analisei as cenas do “Espelho”, associada à pintura “*Louise de Broglie, Condessa D’Haussonville*” (1845), de Jean-Auguste Dominique Ingres, e a do “Satírico”, associada à pintura “*Autorretrato com chapéu florido*” (1883), de James Ensor. Por fim, da microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?”, dirigi o olhar para as cenas: “*RGB / CMYK*”, associada à pintura de “*Marilyn Monroe*” (1967), de Andy Warhol, e “*Manchas*”, associada à pintura “*Autorretrato*” (1973), de Francis Bacon.

O Capítulo 6 é reservado às “Considerações Aproximadas” para que se possam expor as constatações referentes ao que intitulei “Estética da Aproximação”, aplicada às cenas eleitas das minisséries e aos retratos em pintura.

No encerramento, as Referências e Anexos utilizados na tese.

Desta forma, desejo uma boa leitura através das imagens em movimento e as pinturas associadas a elas, para que este horizonte tenha a possibilidade de inspiração a outros olhares.

2 A FICÇÃO TELEVISUAL³

A produção televisual brasileira tem, constantemente, apresentado obras que trazem novas imagens ao público, que apresentaram, entre outras possibilidades, o seguinte desenvolvimento: sem nitidez com interferências em preto e branco dos anos de 1950; com locações externas no ano de 1967; com cores ainda disformes em 1973; com o sistema digital desenvolvido anos de 1990. A partir desse momento, as produções audiovisuais seriadas se transformaram num laboratório para novas narrativas e visualidades (SIMÕES, 1986, 2004; MACHADO, 2008, 2014; FIGUEIREDO, 2003; BRANDÃO, 2010; MATTOS, 2010; RIBEIRO, SACRAMENTO, ROXO, 2010).

Em 66 anos de existência da televisão no Brasil, as imagens televisuais com baixa definição, chuviscos, cortes improvisados são “coisa do passado”. Antes, eram uma necessidade, agora, são uma opção, ou seja, ganham novos significados artísticos quando surgem em algumas produções televisuais. Portanto, acredito, com base em Machado (2014) que a televisão tem uma contribuição estética a ser discutida, que se lança para além da simples redução adorniana de que a televisão serve ao Mal, independentemente de uma produção de boa qualidade ou de uma conclusão, igualmente reduzida mcluhaniana, de que a televisão serviria ao Bwm, apesar de uma produção de baixa qualidade.

É preciso (também) pensar a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e literatura o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas, mas, sobretudo, daquelas obras que a discussão pública qualificada *destacou* para fora da massa amorfa da trivialidade. O contexto, a estrutura externa e a base tecnológica também contam, é claro, mas eles não explicam nada se não

³ Televisual – Termo preferível, conforme Décio Pignatari, no lugar de “televisivo, que foi cunhado por um erro de tradução dos textos de Umberto Eco. Em italiano se fala *arti visive e linguaggio televisivo*, porém, em português, temos “artes visuais” e ou “recursos audiovisuais” e não “artes visivas” ou “recursos audiovisivos” (PIGNATARI, 1984. p. 37).

estiverem referidos àquilo que mobiliza tanto produtores quanto telespectadores: as imagens e os sons que constituem a 'mensagem' televisual (MACHADO, 2014, p. 19).

No tocante à produção das imagens televisuais, percebemos uma série de influências e referências a outras linguagens, as quais André Bazin (em associação às imagens cinematográficas) chamava de “impuras”. No texto “Por um cinema impuro – defesa da adaptação”, escrito originalmente em 1952, ele destacava a improbabilidade de que, na época, seria o “cinema puro” aquele que não se mesclava com outras formas de arte, existindo com total autonomia. Porém, com a “adaptação de romances”, o cinema era visto como uma atividade menor, menosprezado e apoiado na literatura, permanecendo subserviente. Bazin defendia que “adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar”. Respeitar o essencial da letra e do espírito da obra a ser adaptada. Segundo ele, somente com a contaminação de outras formas de arte, haveria contribuição com o cinema. À época de Bazin, seriam a literatura, o teatro, a pintura e a música que caracterizavam o “cinema impuro”; hoje, seriam o vídeo, a fotografia e a computação gráfica (BAZIN, 2014, p. 113-135). Sendo assim, as imagens televisuais seriam herdeiras, por direito e extensão da linguagem audiovisual, dessa impureza estabelecida pelo cinema.

Este capítulo, por conseguinte, é dedicado a um breve histórico da implantação da televisão no Brasil até os dias de hoje, em que são citadas, pontualmente, obras que, de alguma forma, tiveram importância e traduziram circunstâncias políticas que influíram no desenvolvimento narrativo e visual da produção seriada, sob o ponto de vista visual.

A televisão brasileira teve um início discreto para a maioria da população; passou a ser o meio pelos quais os militares, em plena ditadura, exerciam o seu poder de censura; percorreu um caminho de prestígio e foi lançada no descrédito, quando sofreu críticas até despropositadas; nos anos 1980, elevou-se acima de “controles constitucionais” ao gerir os seus próprios interesses. As críticas fundamentadas e pertinentes só foram prestadas, depois de seus 50 anos de existência, sobre a eterna indagação do estabelecimento de um controle social da televisão (SIMÕES, 2004, p.13).

Para tanto, estes subcapítulos foram organizados em períodos que apontam o surgimento das emissoras de televisão e das obras seriadas, a transformação da

produção com a tecnologia digital, a conseqüente variação das séries e, por fim, a definição do personagem de ficção.

2.1 Cronologia e Formato de 1950 a 1980

A televisão brasileira deve seu surgimento à articulação econômica, política e social incrementada por Assis Chateaubriand⁴, que, com sua lábia, articulou um conjunto de empresas e instituições que compraram anúncios e, conseqüentemente, apoiaram financeiramente a empreitada. A primeira emissora inaugurada por ele foi a TV Tupi em 18 de setembro de 1950, que iniciou seu trabalho não somente no Brasil, mas na América Latina também, sendo a quarta no mundo (MATTOS, 2010; RIBEIRO, SACRAMENTO, ROXO, 2010).

O empresário, em seu discurso de abertura, destacou seu pioneirismo, citou inúmeros personagens da história, com os quais se identificava, relatou a viabilidade de seu projeto, agradecendo às empresas privadas e omitindo os benefícios estatais. Finalizou sua fala com a imagem da TV Tupi iluminando o povo brasileiro. Esse complexo empresarial nomeado “Diários e Emissoras Associados” – iniciado com a compra de “O Jornal” pelo próprio Chateaubriand em 1924, que se aliava a governantes para obter benefícios pessoais e usava também sua influência para os criticar – exercia seu poder de mídia impressa a seu bel-prazer. A capacidade operacional pioneira do empresário foi importante, mesmo sendo precipitada, na implantação da televisão no Brasil, porque, inspirado nos moldes americanos, não considerou que a indústria de lá já havia absorvido a produção cinematográfica hollywoodiana e a daqui contava apenas com a Vera Cruz⁵, recém fundada. Se isso podia ser considerado uma desvantagem, uma vez que toda a produção local era feita em estúdio e transmitida ao vivo, o benefício era a ausência total de concorrentes (MATTOS, 2010; RIBEIRO, SACRAMENTO, ROXO, 2010).

A primeira transmissão da Tupi foi tão caótica que, por pouco, não foi realizada: câmeras pifadas, pessoas nervosas e muita improvisação marcaram o cenário. Hebe

⁴ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (1892-1968) – Proprietário dos Diários Associados, entre as décadas de 1930 e 1960.

⁵ Companhia Cinematográfica Vera Cruz – Primeira tentativa de produção industrial de filmes cinematográficos no Brasil.

Camargo cedeu seu lugar a Lolita Rodrigues; Walter Foster e Lima Duarte foram os ídolos do rádio, que se lançavam no novo meio. A direção ficou a cargo de Derval Costa Lima, com assistência de Cassiano Gabus Mendes; e Homero Silva com sua gravata borboleta foi o apresentador da primeira empreitada. Um ano depois era inaugurada a TV Tupi no Rio de Janeiro (SIMÕES, 1986). Os aparelhos receptores no país eram apenas 200 naqueles meses iniciais. Depois de muitas manobras políticas, a produção dos aparelhos “Invictus” (de início) foi possível; no ano de 1958, chegaram a 250 mil televisores aproximadamente (MATTOS, 2010, p. 91). Esses dados revelam um crescimento exponencial do consumo de aparelhos no Brasil e o poder visionário de Chateaubriand.

A televisão, mais que um aparelho eletrodoméstico, significava *status* diferenciado e prestígio na vizinhança como revela Simões (1986). Ao reproduzir a chamada “Com Henry Ford, a família saiu de casa. Com a TV, a família voltou para casa”, ela também comenta a contradição de que “a TV é fator de reunião dentro de um espaço limitado. De reunião e não de união. De coexistência e não de convivência” (SIMÕES, 1986, p. 26). Bem ou mal, a televisão se instalou nos lares brasileiros e, apesar de todas as condições serem adversas, houve a aceitação imediata por parte do público.

Segundo Barbosa (2010), as transmissões eram feitas ao vivo em estúdios pequenos com somente duas câmeras, por exemplo. No Rio de Janeiro, os atores suavam em trajes de época, embaixo de refletores, sem ventilação apropriada. Em São Paulo, o horário de transmissões era reduzido, das 17 horas às 22 horas da noite. Mesmo sob essas circunstâncias, aparentemente ninguém se importava, empolgados que estavam com a nova mídia. Contudo, para o público, havia uma forte campanha publicitária, que o envolvia como futuro consumidor de aparelhos de televisão, o que expunha esta situação:

Ainda nos primeiros anos em que a televisão aparece na cena cotidiana, as repetidas alusões à possibilidade de receber imagens sem interferências de todas as ordens – chuviscos, ondulações, parca nitidez – deixam claro que o público vê o que ainda está encharcado da sua imaginação. É apenas a imaginação, e não a imagem pouco nítida, que permite a ele descortinar o casal dançando na tela ou imaginar, através de uma visão meio esmaecida, o rosto que aparece na cena (BARBOSA, 2010, p. 28).

As incongruências entre o que era prometido e a realidade eram evidentes: a “reprodução nítida e precisa das imagens” ou possibilidade de “assistir em casa aos

mais importantes acontecimentos”. Contudo, nada disso era possível na época. Barbosa destaca que essas características seriam alcançadas no futuro, e os anunciantes manipulavam a expectativa dos telespectadores, bem como a “imagem-imaginação”, que eles faziam do novo aparelho (BARBOSA, 2010, p. 25-26).

A programação variava entre programas importados e produzidos localmente, alguns eram exibidos somente uma vez e outros eram seriados, embora sem uma regularidade, pois poderiam ser substituídos, interrompidos ou retomados sem aviso prévio. A teledramaturgia se desenvolveu com erros e acertos, falta de equipamentos, boa vontade e criatividade de toda a equipe envolvida. Os autores, diretores e produtores buscavam referências possíveis para a criação de uma linguagem específica para a televisão. Nesse cenário, dois programas influenciaram na rivalidade entre as duas cidades do centro do país – em São Paulo, havia a “TV de Vanguarda” e no Rio de Janeiro, o “Grande Teatro Tupi” – porque adotavam profissionais de diferentes origens e linguagens: do rádio paulista e do teatro carioca.

O programa “TV de Vanguarda”, de São Paulo, foi considerado o definidor da década de 1950 (produzido entre 1951 e 1967). Era um teleteatro, que unia a alta cultura de autores literários à nova tecnologia eletrônica. Como o próprio termo indicava, era um teatro televisionado, com duração de até duas horas, classificado, por isso, como unitário. O gênero chegou ao segundo lugar na aferição da audiência em 1956, decaindo somente em meados da década seguinte, quando, aos poucos, a telenovela tomou o seu lugar. As obras adaptadas eram de autoria de Shakespeare, Ibsen, Dostoiévski e outros (FIGUEIREDO, 2003; BRANDÃO, 2010, p. 39).

O problema deste início da televisão brasileira era, principalmente, a mão de obra despreparada, que enfrentava grandes limitações técnicas e adotava o empirismo como solução. Os radio-atores proporcionavam clareza na voz, mas seus corpos deixavam a desejar, por permanecerem passivos e inexpressivos. Havia a busca de linguagem e de identidade do novo meio, somada à escassez de aparelhos de televisão no País. Mattos (2010) aponta uma razão: a televisão, ao absorver profissionais do meio radiofônico, na busca de captar a empatia do público, intensificou a carga dramática herdada do modelo cubano, configurando uma estética naturalista, repleta de improvisos nas gravações ao vivo. As características visuais dessas imagens eram tomadas de câmera localizadas em um ponto fixo e panorâmico, iluminação homogênea e atores com marcações rígidas. Os improvisos

não passavam despercebidos (uma porta, por exemplo, não abria em cena), exigindo a presença de espírito dos atores.

Apesar de todas essas características pouco ideais, Walter George Durst e Álvaro Moya fizeram tentativas significativas ao não apenas ao adaptar os roteiros, como também aplicar performances cinematográficas a atores, como Lima Duarte, e planejar com mais elaboração nas tomadas de cena e na edição de imagens, contribuindo para a construção da nova linguagem televisual. Todos atores, diretores e técnicos se empenhavam nas experimentações na tela para a criação de interesse no público; montavam e pintavam cenários, testavam posições de câmera, buscavam efeitos especiais e truques que funcionassem na tela, ou seja, tentavam o que fosse necessário (SIMÕES, 1986; BRANDÃO, 2010; MATTOS, 2010).

A narrativa radiofônica e a imaginação envolviam o público num período em que era muito mais importante ser dono de um aparelho de TV do que reparar em detalhes técnicos. Mattos batizou essa fase de "elitista", uma vez que os aparelhos eram ainda caríssimos para o consumo popular, "sendo (seu valor) três vezes maior que o da mais sofisticada radiola da época, pouco menos que um carro" (BARBOSA, 2010; MATTOS, 2010, p. 86-87).

Por sua vez, no "Grande Teatro Tupi" (1956 a 1965), os atores usufruíam de maior prestígio e maiores salários também, apesar da falta de pagamento por parte de Chateaubriand, que era famoso quanto a esse procedimento. No gênero teleteatro, diferenciavam-se pela imitação de voz e gestos exagerados, que, aos poucos, foram sendo ajustados nas atuações de Sérgio Britto, Sérgio Cardoso, Fernanda Montenegro, Procópio Ferreira, Ziembinsky, Cacilda Becker, Paulo Autran, Nathália Timberg e tantos outros. (BRANDÃO, 2010).

As dificuldades eram de ordem estrutural e estética como a narrativa linear, a imitação de voz e a câmera fixa (que tomava o lugar dedicado à plateia) para a captação das imagens. Figueiredo assinala a dificuldade de tentar reproduzir alguns ensinamentos herdados do cinema, devido ao ritmo e à velocidade industrial do meio eletrônico, que estavam atrelados à tecnologia limitada. Tubos pouco sensíveis, nenhuma possibilidade de registrar e reeditar o sinal, câmeras com características pesadas, equipamentos com pouca ou nenhuma mobilidade e falta de acuidade e precisão comprometiam a produção de uma boa imagem produzida, transmitida e recebida (FIGUEIREDO, 2003, p. 20).

Visualmente a imagem revelava pouca acuidade de elementos visuais. Por isso, nesse início da nova linguagem, a economia e a criatividade eram imperativas: a escolha dos textos (peças preferencialmente com um único cenário a fim de simplificar a produção) exemplificam a limitação com que tinham de trabalhar os artistas. Em cena, habitualmente alguma parede despencava, algum texto se esquecia, alguma sonoplastia se lançava sem sincronia (tiros e trovões podiam ser um grande problema). Apesar do contexto adverso, tivemos teleteatros que marcaram e construíram a memória televisual: “Canção o dia sagrado” (1957), com Nathália Timberg e Sérgio Britto (TV Tupi) ou “Ralé”, adaptada por Manuel Carlos do livro de Máximo Gorki, em 1958 (BRANDÃO, 2010, p. 43-45).

Os dois teleteatros competiam acirradamente no campo da teledramaturgia. Segundo Bergamo, a transição dos radio-atores para a televisão se deu por meio de uma aliança com o “povo”, pois partilhava-se a “experiência da exclusão” em relação ao conhecimento artístico e teatral. Era o “povo” que se entregava e acreditava na ficção, com a qual tudo era possível, isto é, não se dependia da alta cultura. Assim, em meados dos anos de 1960, o próprio “povo” passa a ser uma forte fonte de inspiração artística e arma social contra as posições do teatro consagrado, disfarçado como a “beleza da verdade, a realidade” (BERGAMO, 2010, p. 71-72).

Brandão (2010) também esclarece que, além do teleteatro, houve vários tipos de produções seriadas, sendo que a de maior sucesso por dez anos consecutivos foi “Alô Doçura” (1953-1964), de autoria de Cassiano Gabus Mendes, protagonizado por John Herbert e Eva Wilma. O seriado era filmado em planos panorâmicos e médios em sua maioria, num mesmo cenário de preferência. O casal representava o cotidiano bem-humorado de um casal da classe média, inspirado no original americano *I Love Lucy*⁶, com Lucille Ball e Desi Arnaz.

Nesse gênero, também havia espaço para séries importadas como “Papai sabe tudo” (1954-1960), “Rin-tin-tin” (1954-1959). O Brasil também produziu a sua série na TV Tupi, “Vigilante rodoviário” (1961), com direção de Ary Fernandes, protagonizada por Carlos Miranda e seu cão Lobo, inclusive, o próprio animal com o salário recebido ao final do mês contribuía com a renda familiar. A série fez tanto sucesso que migrou da TV Tupi para a TV Cultura, TV Excelsior e, mais tarde, para a TV Globo do Rio de Janeiro (BRANDÃO, 2010, p. 53).

⁶ Exibido no Brasil de 1958 a 1979, pela TV Tupi.

Quanto às telenovelas, iam ao ar somente duas ou três vezes por semana, nos primeiros dez anos da suposta programação. A primeira telenovela lançada foi “Sua vida me pertence”, em 1951, de autoria de Walter Foster, que dirigiu e protagonizou o primeiro beijo na tela com Vida Alves, seu par romântico. A atriz precisou pedir permissão ao marido para participar da cena do “selinho” (BRANDÃO, 2010, p. 49). Naquele momento, ninguém sonhava que a telenovela seria a “estrela” da programação alguns anos depois; entretanto, muitas mudanças foram sentidas no plano econômico e social, neste meio tempo.

Em 1960, com o governo de Juscelino Kubitschek (1956 a 1961), houve o estímulo aos empresários para que investissem em publicidade eletrônica e impressa, para que houvesse o aumento do consumo não apenas de televisores como de outros produtos, pois existiam em torno de 250 mil aparelhos de televisão no Brasil. Aos poucos, esse cenário foi se modificando no país (FIGUEIREDO, 2003). O automóvel e a televisão representavam sinais de progresso e vida moderna, ao ponto de as pessoas comprarem a antena antes do próprio aparelho como ostentação externa em suas casas (SIMÕES, 1986). Esse impulso de consumo estava ligado a alguns fatores, como “a urbanização, a industrialização e o nível de analfabetismo, bem como ao crescimento do PIB e da renda *per capita*, a melhor distribuição de renda e ao aumento dos investimentos publicitários” (MATTOS, 2010, p. 49).

Os anúncios publicitários nem se concentravam no aparelho de televisão, que foi se definindo como “o eletrodoméstico”, associado, por exemplo, a um aspirador de pó. Paulatinamente, a imagem de uma televisão foi posicionada no lugar do rádio a partir da segunda metade da década de 1950. Ao longo dos anos de 1960, a televisão já ocupava o seu espaço como “parte da família” (BERGAMO, 2010, p. 61).

A televisão brasileira passou por um incremento profissional, ao longo dessa década, quando foram definidos propósitos independentes das linguagens inspiradoras, as quais se imitavam deliberadamente, como rádio, teatro e cinema. Alguns procedimentos se consolidaram; outros se abandonaram na década de 1960. Essa mudança foi pautada pela noção de “povo”, do qual se interpretava as qualidades morais, o que não somente se perpetuou, como passou a determinar a dramaturgia das telenovelas futuras. Vemos essa concepção em Bergamo:

O “povo” era o “público” do rádio. Sendo assim a ideia de “povo” como “público” da dramaturgia de televisão dos anos 1950 e 1960 era, em certa medida, uma continuidade da ideia feita do “público” do rádio. Não se tratava,

é importante destacar, do público do teatro. Tratava-se de um “povo” ora descrito por suas qualidades morais, portanto não intelectuais ou culturais, ora descrito como ingênuo (BERGAMO, 2010, p. 70).

Com o processo de “popularização” do novo meio televisual, no sentido de ser, economicamente, acessível às pessoas, a própria demanda definiu o novo público da televisão, diferente daquele do cinema, do teatro ou do rádio. Ocorreu que a televisão deixou de se caracterizar por ser um “lazer noturno familiar”, quando houve a compreensão das rotinas do lar: trabalho, diversão e repouso, por parte dos programadores da grade de horários. Sendo assim, cada emissora apostava num nicho de programação. Nesse período, a TV Excelsior se tornou a maior concorrente da TV Tupi para, em seguida, surgir a TV Record, que apresentava os festivais da música popular brasileira e os programas musicais como “O Fino da Bossa”, “Jovem Guarda” e “Bossaudade”. Para vender aparelhos ou programação, a importância se concentrava em dois focos principais: família e casa (BERGAMO, 2010, p. 62).

Em 1962, houve a introdução da tecnologia do videoteipe, um marco fundamental, que proporcionou a horizontalidade, a verticalização da programação e que criou um espaço mais estável e rentável à atividade publicitária: os programas podiam ser exibidos ao mesmo tempo em cidades diferentes. Além disso, a gravação em locações com a saída do estúdio pela equipe de gravação gerava verossimilhança à narrativa; os atores podiam encenar com mais planejamento e tranquilidade, uma vez que as cenas podiam ser editadas posteriormente, evidenciando a mudança na lógica profissional. Principalmente, não havia mais improvisos, todos tinham permissão para errar e corrigir seus erros.

Como houve espaço para a serialização, o teleteatro cedeu seu lugar à telenovela. Num primeiro momento, o impacto dos custos foi mais pesado, o que, ao longo da temporada, se compensou com o retorno garantido. Em termos comerciais, ocorreu uma mudança de hábito na rotina familiar, assim todos ficavam felizes, os produtores, os patrocinadores e o público fiel àquele horário. A desvantagem era o fato de que o patrocinador, muitas vezes, interferia no roteiro para modificá-lo, independentemente da lógica da narrativa (SIMÕES, 1986).

A própria TV Excelsior inovou ao produzir a telenovela diária, implantou uma programação fixa, uma administração empresarial (salários mais elevados, criação de departamentos de cenário e figurinos), lançou um logotipo e um *slogan* (“Eu também estou no 9”) como uma espécie de despedida dos tempos artesanais do passado

(BRANDÃO, 2010, p. 54). Na publicidade, predominavam os moldes americanos trazidos pelas agências Thompson e McCann Erickson, que patrocinavam programas inteiros (“Divertimentos Ducal”, “Essa e a sua vida”, “Gincana Kibon”, “Sabatinas Maizena”, “O céu é o limite”, por exemplo), impondo suas adaptações, reforçando a cultura estadunidense (SIMÕES, 1986, p. 39).

A primeira telenovela com capítulos de vinte minutos foi “2-5499 Ocupado” (1963), de Alberto Migré, com Glória Menezes e Tarcísio Meira. A atriz vivia uma presidiária e telefonista de sua instituição que, ao ouvir a voz do ator se apaixona, sem conhecê-lo. Ele também vive o mesmo sentimento, sem saber, contudo, da restrição de sua condição. Em média, as novelas poderiam durar de dois a três meses e não eram veiculadas num horário fixo, ou seja, poderiam ser substituídas por outros programas como um filme ou um musical. Assim, um novo hábito foi se instalando de mansinho nos lares brasileiros: a reunião da família em torno das vinte horas, quando a novela se iniciava (BRANDÃO, 2010, p. 54).

Em 1964, houve o Golpe Militar⁷. Sobre essa fase, Mattos acrescenta, ao descrever o momento brasileiro, seu cunho *populista* (1964 a 1975). Um novo modelo econômico para o desenvolvimento nacional se iniciou, “centrado na rápida industrialização, com tecnologia e capital externos, e baseado no tripé formado pelas empresas estatais, empresas privadas nacionais e corporações multinacionais” (MATTOS, 2010, p. 95).

A TV Excelsior lançou, neste mesmo ano, a novela que proporcionou uma noite de festa espetacular no estádio do Pacaembu (SP) ao ser encerrada. Os atores de “A moça que veio de longe” conheceram a transformação de profissionais de teatro em celebridades da televisão, com a sua exposição em carro aberto pelas ruas da cidade, ante a histeria coletiva, desmaios e emoções intensas (SIMÕES, 1986, p. 53).

Assim, a linguagem seriada foi concebida como compensação da baixa concentração do telespectador diante da televisão; por essa razão, podiam-se explorar recursos emocionais na narrativa. Segundo Figueiredo (2003, p. 21), a televisão privilegiava a “extensão e a intensidade”, sendo o recurso técnico dado pelo *gancho* que criava uma quebra na narrativa, determinando a curiosidade do público quanto ao capítulo subsequente. Já a câmera explorava os *closes* que geravam intimidade com o telespectador e aumentavam a carga dramática.

⁷ Golpe e Ditadura Militar – O Golpe Militar foi dado no dia 31 de março de 1964, contra o governo legalmente eleito de João Goulart, instituindo um período de 21 anos conhecido como Ditadura Militar.

A telenovela “O Direito de Nascer” (1964), causadora da primeira comoção nacional, de autoria de Thalma de Oliveira e Teixeira Filho, foi produzida pela Tupi de São Paulo e transmitida no Rio de Janeiro pela TV Rio, diante da recusa da equipe carioca da própria Tupi, evidenciando a rixa acirrada naquela época. Amilton Fernandes e Guy Loup foram os protagonistas. O drama de Albertinho Limonta, filho bastardo de Maria Helena. Ela que engravidou quando teve um romance com o filho do inimigo de seu pai, Dom Rafael. Portanto, Albertinho era o neto de Dom Rafael. Albertinho foi criado por Mamãe Dolores, estudou medicina e salvou a vida do avô, sem o saber. Mais tarde, casou com Isabel Cristina A produção foi um dos clássicos da teledramaturgia brasileira, inspirada na radionovela homônima do cubano Félix Cagnet. A obra brasileira gerou tamanha popularidade que o último capítulo (1965) foi transmitido no Ginásio do Ibirapuera em São Paulo e no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro (SIMÕES, 1986; FIGUEIREDO, 2003; MATTOS, 2010). Ou seja, este fenômeno instalou a telenovela nos hábitos familiares, com a apropriação da narrativa que remonta aos antigos folhetins, que se desenvolviam em capítulos. Consequentemente, uma vez que há um público fiel, o espaço publicitário se valoriza.

No ano de 1965, houve a inauguração da TV Globo e da TV Cultura (SP). A TV Globo era a emissora que acumulava não apenas popularidade, como também a injeção de capital estrangeiro do grupo Time-Life, que gerou um abalo surpreendente nas outras emissoras. Essa relação com o grupo americano provocou a implantação de um sistema comercial, ágil e lucrativo, por tempo publicitário como um todo e não por programas isolados, levando a TV Globo a atingir a liderança da audiência. Assim, superou-se a fase de improvisos e amadorismo, que foi dando lugar ao profissionalismo, num ambiente em que empresas familiares e métodos antiquados imperavam (SIMÕES, 1986; FIGUEIREDO, 2003).

A criação da Embratel⁸ em 1965 e seu funcionamento a partir de 1967 trouxe também duas consequências: por um lado, a simultaneidade dos programas no território nacional e, por outro, o enfraquecimento das produções locais e a hegemonia das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (SIMÕES, 1986). Por conseguinte, em 1967 surge a TV Bandeirantes e, em 1970, a TV Gazeta, ambas em São Paulo.

Em 1968, foi decretado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que vigorou por dez anos e marcou o período mais pesado da Ditadura Militar no Brasil, quando cassações,

⁸ Embratel – Empresa Brasileira de Telecomunicações.

torturas, destituições foram cometidas. Mesmo assim, a televisão se popularizou, e a TV Globo liderou a audiência com programas de auditório, em que “distribui justiça a varejo, oferece prêmios, localiza parentes perdidos, arranja casamentos, arbitra litígios entre vizinhos [...] assemelhando-as a uma “televisão-despachante””. Mas, em meio a este cenário artificial articulado por Glória Magadan e suas fórmulas esgotadas recheadas por heróis maniqueístas, em 1968, foi lançada, pela TV Tupi de São Paulo, a telenovela “Beto Rockefeller”, concebida e realizada pelo trio: Cassiano Gabus Mendes, Bráulio Pedroso e Lima Duarte. A naturalidade da interpretação dos atores, deixando de lado a atitude teatral empolada e adotando uma ambientação na vida cotidiana e urbana, contribuiu para a identificação imediata do público, (SIMÕES, 1986, p. 79-83). Luiz Gustavo encarnou o anti-herói simpático e malandro ao lado das jovens Débora Duarte e Bete Mendes, todos revelavam qualidades humanas: ora sofriam, ora erravam, ora eram bons ou maus. E o mais importante, comportavam-se como pessoas comuns, falavam como qualquer um na rua, usavam gírias ao som dos sucessos musicais do momento como Rolling Stones, Salvatore Adamo e Bee Gees. O roteiro se desenrolava com as peripécias de um jovem pobre que penetra nas festas da alta sociedade e engana a todos, fingindo ser um deles (SIMÕES, 1986, PALLOTTINI, 2012). Assim, Pignatari defende a criação de uma “nova escola cênica”:

Baixa definição, descontração, diálogos soltos dando lugar ao improviso, liberação dos gestos e movimentos dos atores em relação às câmeras, as tomadas externas ganhando mais e mais força, um sensível aumento no número de cortes (de modo a agilizar a montagem) – e uma estória em que as situações passaram a ser tão importantes quanto os eventos e peripécias, jogando o melodrama na lata do lixo (mas não em jazigo perpétuo, como demonstraria a obra posterior de Janete Clair, na Globo). “Beto Rockefeller” foi a última grande contribuição da Tupi à telenovela, antes de passar o bastão à TV Globo, que comandaria todos os processos de transformação do gênero desde então (PIGNATARI, 1984, p. 83).

Na disputa pelo mercado, a Globo inovou, quando produziu a novela “Véu de Noiva” (1969), de Janete Clair, em que mostrava locações externas da paisagem do Rio de Janeiro e, como recurso narrativo, misturava celebridades locais, como Vinícius de Moraes, com os personagens. Com a música “Teletema”, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, ocorreu a consagração de lançamentos de trilhas sonoras, o que se vinculou à abertura da gravadora Som Livre (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 125).

Em 1969, a Globo toma a frente e transmite o “Jornal Nacional” em rede nacional com a tecnologia de micro-ondas, graças à Embratel. Depois de um período de abusos, baixarias e apelos à credence popular, as emissoras receberam suspensões e censuras, acordos foram assinados, e a programação passou a ter um controle maior que preservasse “a moral e os bons costumes”. A Globo cumpria a atitude que o governo implantava, a Política de Integração Nacional, sob o comando de Walter Clark e Boni⁹, num sistema centralizado, verticalmente organizado e mesclado ao marketing bem planejado (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 111-118).

As mudanças que se deram, ao longo dos anos de 1970 e 1980, quando houve o desaparecimento das “fronteiras ou separações essenciais, notadamente a erosão da distinção anterior entre alta cultura e a chamada cultura de massa popular”, desembocaram numa diversidade da vida social, que nasceu de uma ordem econômica nova (neoliberal) e se desenvolveu desde os anos de 1960 nos países centrais (JAMESON, 2006, p. 18-20). Mudanças como essas reconfiguraram, radicalmente, a televisão brasileira na década seguinte, junto à mentalidade pragmática da ditadura, que dominava o território nacional.

“Irmãos Coragem” (1970), também escrita por Janete Clair, apresentou-se como a primeira telenovela com a construção de uma cidade cenográfica. No ano de 1972, as cores chegaram à tela dos televisores, inicialmente muito vivas, saturadas de matiz, o que prejudicava a leitura da imagem, deslocada dos limites da forma. Contudo, os problemas foram superados, e as produções passaram a ter mais exigências, como a diversidade nos figurinos, edições mais velozes, organizadas em planos curtos com efeitos como os de videografismos e *chromakey*¹⁰. Essas características se converteram no conhecido “padrão de qualidade”, em que a Globo passou a investir, e se traduziu na “opulência das produções, pelo apuro visual e pelo cuidado técnico com as imagens” (RIBEIRO E SACRAMENTO, 2010, p. 133).

A primeira novela transmitida em cores – “O bem-amado” (1973), de autoria de Dias Gomes e direção de Régis Cardoso – narrava os expedientes que Odorico Paraguaçu impunha à população de Sucupira para se eleger, prometendo o cemitério para a cidade. Ao longo dos 178 capítulos, não realizou a promessa, porque não

⁹ Boni – José Bonifácio de Oliveira Sobrinho.

¹⁰ Efeito gravado com atores à frente de fundo verde ou azul, em que, posteriormente, são interpostas cenas com cenários diferentes do anterior.

morria ninguém. Foi uma sátira bem construída que criticava o regime militar através dos personagens políticos e dos coronéis do sertão baiano, que cometiam qualquer ato para permanecer no poder (MEMÓRIA GLOBO, 2016). A outra telenovela importante desse período revela o esforço da equipe global em cativar o público com tramas elaboradas e surpreendê-lo com uma linguagem completamente nova.

“O Rebu” (1974), de autoria de Bráulio Pedroso, com direção de Daniel Filho, além das cores, trouxe a inovação na narrativa, ao intercalar três períodos de tempos diferentes: a investigação como tempo presente, a festa sendo o passado imediato e o passado remoto dos personagens. A complexa produção dessa telenovela primou por um extremo trabalho de continuidade, uma vez que se passava durante uma noite de festa. Os técnicos tinham que marcar as posições, as tomadas de câmera, o figurino e a maquiagem dos atores com precisão (MEMÓRIA GLOBO, 2016).

O consumo de televisores em cores foi rapidamente elevado nesse período, causando outra transformação visual na cultura do público. A Globo foi a responsável por isso, segundo Simões, substituindo a imagem nada charmosa de um país subdesenvolvido e miserável (porém artística) do cinema engajado dos anos de 1960 pela glamourização das novas imagens (SIMÕES, 2004, p. 37).

Os diálogos coloquiais traduziam uma realidade mais próxima do cotidiano, o que agradava o gosto da classe média, com imagens “limpas e benfeitas” no aspecto técnico. Mais tarde, esse modelo passa a ser a “grandiosidade” dos cenários:

O desenvolvimento técnico, o apuro das imagens e o cuidado com a produção se aliavam a inovações de linguagem e das estruturas narrativas, numa tendência a aproximar as tramas da realidade brasileira da época, [...] também pelo farto uso de elementos fantásticos, surrealistas, satíricos, caricaturais e mesmo grotescos (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 124-133).

Embora Figueiredo (2003, p. 42) destaque que – apesar deste apelo coloquial da narrativa, num primeiro momento – a necessidade era atingir “um público A/B”, era necessário legitimar a mudança de padrão, pois se visavam fatias também intelectualizadas dos espectadores. Ribeiro e Sacramento (2010, p. 133), observam que, nesse período, não bastava banir o que era considerado de mau gosto ou grotesco da programação. Os programas de auditório com apresentador cativante dos antigos modelos ou os telejornais, que apelavam para fórmulas do “mundo cão” nos informes policiais, foram mesmo banidos. Porém, no caso das novelas, mantiveram-

se os modelos do romantismo e do melodrama. A modernização não excluiu as práticas culturais passadas em sua totalidade, ou seja, ocorreu um processo cuja diversidade dialogava, constantemente, com os métodos tradicionais de produção, um processo em busca de uma medida menos apelativa, tanto que programas de auditório, apresentadores cativantes e novelas românticas permaneceram. Simões acrescenta:

O padrão estético que os telespectadores, da Globo, principalmente, se acostumaram exerceu sem dúvida uma influência fundamental na cultura visual da população. A cor, adotada a partir de 1972, contribuiu para a glamourização da imagem de um país que, pouco antes, na década de 1960 era representado na produção artística engajada como miserável e subdesenvolvido. A estética brilhante e *clean* da publicidade e do chamado padrão Globo de qualidade foi se tornando hegemônica, a ponto de assumir a tarefa de modificar a representação imaginária do país (SIMÕES, 2004, p. 37).

Em 1977, a Globo implantou a primeira Rede Regional de Televisão no Rio Grande do Sul, ao perceber que podia estender seu mercado de forma mais eficiente ao extremo do país. A TV Gaúcha produzia programas locais e também retransmitia a programação nacional. Em 1979, a Globo também produziu “Malu Mulher”, a série espelhava “uma realidade paulistana e não carioca” (esta série será comentada com outros detalhes no subcapítulo 2.4). Assim, o estilo da emissora se impôs pelo Brasil, ao dialogar com questões regionais. (KEHL, 1986, p. 224-225).

Dessa forma, ao final das primeiras três décadas da implantação da televisão no Brasil, percebe-se que, na primeira década, dos anos de 1950, o imprevisto, a precariedade de equipamentos e técnicos e a forte referência radiofônica reinavam; na segunda, dos anos de 1960, o videoteipe abriram-se outras possibilidades de edição, o que aproximou produtores e equipes do público, não apenas via texto, como também via imagem, e ocorreu o estabelecimento da rede nacional de emissora; finalmente, na terceira, dos anos 1970, a Globo se impôs com seu padrão de qualidade, inovando nas narrativas visuais. Quanto a essa última fase, é importante não esquecer as intervenções da censura, que, na sua interpretação estreita, impediram muitas obras de serem veiculadas, por exemplo, “Roque Santeiro”, de Dias Gomes e “Meu pedacinho de chão”, de Benedito Ruy Barbosa. Por fim, na década que se avizinha, surgem novos desafios e adaptações na programação.

2.2 Ficção Seriada na década de 1980

Na década de 1980, o processo de abertura política estava em curso, a sociedade civil se reorganizava em um período que foi marcado pela crescente exportação, liderada pela Globo, de peças pelas emissoras. Algumas emissoras desapareceram, outras surgiram por meio de concessões governamentais, e a programação refletia as mudanças sociais: uma delas foi o nicho que a juventude ganhou na televisão. A partir disso, o novo formato que surgiu foi o da minissérie, privilegiando não somente o campo comercial como o artístico também (MATTOS, 2010; CAMINHA, 2010).

A década iniciou com a cassação da TV Tupi, que vinha com graves problemas administrativos e financeiros, desde a década anterior, praticamente, se apresentava como “uma morte anunciada”. Em 1981, Sílvio Santos ganhou a concessão do Sistema Brasileiro de Televisão - SBT e passou a ter uma audiência popular com preferência pelos programas de auditório (FIGUEIREDO, 2003 p.43).

A introdução do equipamento portátil de vídeo na televisão deu-se em 1981; antes, somente se utilizava em documentários ou matérias jornalísticas, por exemplo na produção do especial intitulado “Morte e Vida Severina”, com direção de Walter Avancini. A mudança no meio de produção da ficção gerou realismo e dinâmica visual, ganhando locações externas; assim, a produção seriada pôde explorar temáticas regionais (BECKER; MACHADO, 2008, p. 38).

Em 1982, deu-se o *boom* do videocassete doméstico (MATTOS, 2010). Segundo Figueiredo (2003, p.43), o novo eletrônico deu acessibilidade caseira às reproduções de filmes e provocou uma queda na audiência das telenovelas. Desse modo, a solução encontrada foi criar uma modalidade mais ágil: as minisséries. Surgidas na Globo em 1982, a emissora produziu 85 obras na modalidade até 2016¹¹, sendo a que mais investiu nestes formatos e ainda é a que mais os produz. Ramos (1995) também leva em conta que a emissora buscava firmar e incrementar o padrão de sua produção audiovisual, por isso investiu com ousadia num time de escritores profissionais vindos do cinema. Ele completa que as minisséries “seriam obras mais

¹¹ Dados do site Memória Globo, com recorte temporal entre os anos de 1982 até 2016. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisserias.htm>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

bem-acabadas, como se fosse um longuíssimo filme apresentado em várias exibições”. Pela proliferação de variações, instalou-se uma terminologia confusa até 1984 nos materiais de divulgação como o termo genérico “seriados” (RAMOS, 1995, p. 63). Esses termos serão definidos, para esta tese, no subcapítulo 2.4, intitulado “Formato seriado, minissérie e microssérie”.

A minissérie que inaugurou o horário das 22h foi “Lampião e Maria Bonita” (1982), com direção de Paulo Grisolli e Luís Antônio Piá, tendo oito capítulos e atingindo um grande sucesso. A narrativa reconstituía os últimos seis meses, entre os anos de 1920 e 1930, do bando de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, que perpetuou o mito do cangaceiro brasileiro. A minissérie divulgou a cultura nordestina na criação dos personagens de “Maria Bonita” (Tania Alves), “Lampião” (Nelson Xavier) e de seu bando, em que a pesquisa de figurinos e adereços teve especial atenção da equipe para a reconstituição de época (MEMÓRIA GLOBO, 2016).

Em 1983, surgiu a TV Manchete cuja programação direcionava-se ao público elitizado, segundo Adolfo Bloch, seu presidente. No ano de 1984, produziram a minissérie “Marquesa de Santos”, escrita por Wilson Aguiar Filho com a colaboração de Carlos Heitor Cony, dirigida por Ary Coslov e estrelada por Maitê Proença. Em seguida, “Santa Marta Fabril”, com direção e adaptação de Geraldo Vietri, da obra de Abílio Pereira de Almeida. Depois, “Tudo em cima” (1985), escrita por Bráulio Pedroso e Geraldo Carneiro, com direção de Ary Coslov (FIGUEIREDO, 2003, p.44). Entretanto, as duas últimas produções não se apresentaram como uma ameaça para a hegemonia global.

A “Vênus Platinada”, como ficou conhecida a Globo, lançou em 1985, o seriado “Armação Ilimitada”, dirigido por Guel Arraes, protagonizado por Andréa Beltrão, André de Biase e Kadu Moliterno. Essa obra configurou uma revolução, por duas razões: uma por dar visibilidade à nova identidade dos jovens (“o *'new* jovem”), buscando refletir o comportamento juvenil da época”; outra por discutir “os processos de produção televisuais” e explorar uma narrativa fragmentada e veloz com muitas paródias, o que se pode traduzir como reunião de

Citações, colagens e mistura de linguagens: gírias juvenis, cortes abruptos, histórias que mesclavam situações cotidianas com programas da televisão, diálogos permanentes com a imagem publicitária, histórias em quadrinhos, locuções radiofônicas e videoclipes (CAMINHA, 2010, p. 203).

Arlindo Machado, nesse sentido, destaca a capacidade de transformação de cada episódio do seriado, em que um capítulo se diferencia do outro na “voracidade em ‘deglutir’ antropofagicamente todos os outros formatos televisuais”, o que ocorria de forma mirabolante e rápida (MACHADO, 2014, p. 93). De fato, o Núcleo Guel Arraes contribuiu para isso com uma linguagem experimental, inteligente e bem-humorada, agradando uma camada considerável do público.

“Kananga do Japão” (1989), superprodução que a Manchete criou ambientada nos anos de 1930, com direção de Tizuka Yamasaki, Carlos Magalhães e Wilson Solon, marcou a ascensão da emissora. A partir desse instante, a Globo não podia mais se considerar sozinha no páreo da audiência e, mal sabia, tomaria um susto maior do que este nos anos vindouros. Assim, no final dessa década, havia quatro redes nacionais comerciais (a Bandeirantes, a Globo, a Manchete e o SBT), duas regionais (a Record e a Brasil Sul) e uma estatal (a TV Educativa) (MATTOS, 2010, p. 123).

O processo de abertura política, certamente, foi salutar à democracia e gerou outras concessões para as emissoras concorrerem por uma fatia do mercado. A solução encontrada pela líder, Globo, foi investir nas produções seriadas, sendo seguida de perto pela Manchete. Na próxima década, as emissoras, sem descuidar dos roteiros, estabeleceram a luta pelo aspecto visual.

2.3 Novas tecnologias a partir de 1990

Na década de 1990, houve o período que ficou conhecido como “guerra das audiências”¹² entre as emissoras. Infelizmente, a programação delas baixou tanto o nível a ponto de sofrer intervenções do governo, já que apresentavam toda a sorte de bizarrices, nudez e desvarios espetacularizados numa receita que exaltava emoção e indignação (MATTOS, 2010, p. 139-147). Por outro lado, foi o início da aquisição de equipamentos digitais pelas emissoras como câmeras e ilhas digitais, segundo Fechine e Figueirôa (2010, p. 282), em que se automatizam as edições, era possível

¹² Período conhecido pela apelação a qualquer preço para um público maior para determinados horários da programação.

acessar os programas em tempo real via internet, no cotidiano. Essa tecnologia digital propiciou algumas experiências na linguagem televisual.

A Manchete, em 1990, lançou a telenovela “Pantanal” – com roteiro de Benedito Ruy Barbosa, direção conjunta de Jayme Monjardim, Marcelo Barreto, Roberto Naar e Carlos Magalhães – que foi um grande sucesso capaz de desbancar a Globo dos maiores índices de audiência. A trama girava em torno do conflito entre o selvagem e o moderno, entre a vida no pantanal mato-grossense e no universo urbano cosmopolita, num arco de tempo dos anos de 1940 até os de 1990. Em meio a uma programação estável da Globo, focada no jornalismo, em novelas com narrativas convencionais e cenários assépticos que garantiam a liderança no horário considerado nobre, a Manchete fez uma aposta renovadora, que fugia dos padrões, pois a maioria das cenas foi feita na própria região pantaneira. Seu lançamento coincidiu com o Ano Internacional do Meio Ambiente, sendo reprisada ao longo da década, em momentos importantes da exaltação da consciência ecológica, contribuindo também para promover o turismo na região centro-oeste.

A narrativa visualmente ocorria em ritmo lento (planos longos e contemplativos das paisagens e da fauna da região), com trilha escolhida a dedo (repertório folclórico e sertanejo) e com protagonistas que contracenavam na natureza, alguns até se remetiam aos mitos, à força e aos mistérios da vida. Outro aspecto decisivo foi a exposição de cenas de nudez e erotismo, no contexto da natureza, sem desvinculá-las do afeto e da trama amorosa, o que tornou todo o enredo muito atraente (BECKER; MACHADO, 2008).

Aqui se estabeleceu a “guerra das audiências” com as principais emissoras: Globo e Manchete adaptavam horários e apelavam a expedientes emocionais e eróticos para vencer a concorrente, enquanto as outras emissoras abusavam do mundo-cão exibido nos programas de auditório, nos informes policiais e no cotidiano das cidades (MATTOS, 2010).

No ano de 1995, a Rede Globo inaugurou o PROJAC¹³, onde passou a realizar todas as suas produções, no qual mantém os cenários e equipamentos necessários. Ramos (1995) destaca que foi a partir daqui que a Globo diversificou e sustentou fazer produções longas como as telenovelas e seriados, dedicados a obras de reconstituição histórica, bem como produções mais curtas como as minisséries e

¹³ PROJAC – Projeto Jacarepaguá, o complexo de produções da Rede Globo de Televisão.

microséries, em que a produção apostava em novas experiências artísticas e narrativas.

No ano de 1998, Gloria Perez lança “Hilda Furacão”, com Rodrigo Santoro (Frei Malthus) e Ana Paula Arósio (Hilda). A cidade fictícia de Santana dos Ferros foi locada em Tiradentes (MG), e as cenas de estúdio gravadas no PROJAC. Essa certamente configura mais uma produção que reflete o “padrão Globo de qualidade” com a reconstituição dos anos de 1960 em Minas Gerais (MEMÓRIA GLOBO, 2016).

A minissérie “Chiquinha Gonzaga”, exibida, em 1999, na Globo, foi a primeira produção a utilizar efeitos digitais de movimento em fotografias antigas da cidade do Rio de Janeiro e de computação gráfica de película antiga em imagens de vídeo. Esses tratamentos gráficos trouxeram o passado de uma maneira vibrante para o público telespectador. A novela narra a história, da virada do século XX, da musicista Chiquinha Gonzaga, mulher que desafiou as convenções sociais com atitude e arte. A minissérie explorou duas fases de sua vida: o antes e o depois dos seus 30 anos (MEMÓRIA GLOBO, 2016). Na escolha de elenco, Gabriela Duarte viveu Chiquinha jovem e Regina Duarte, sua mãe, Chiquinha adulta e, depois, velha, evidenciava-se a busca de realismo e credibilidade, que a Rede Globo pretendia oferecer ao público ao reconstituir épocas passadas.

Nessa mesma década, a televisão aberta sentiu o impacto do início da concorrência dos canais por assinatura (cabo ou satélite), o que incrementou o hábito para ver filmes, séries e documentários nos lares brasileiros, assim como o crescimento da demanda de videocassetes e a produção de vídeos independentes (MATTOS, 2010).

Por volta de 1999, o processo de digitalização da produção televisiva se completou, já que se instalou a HDTV e, em seguida, surgiu a WEBTV, o que proporcionou mobilidade e portabilidade. Ou seja, pôde-se escolher onde assistir aos programas (computador, no celular no *ipad*) e como (circular pela casa, entre a casa e o carro, do carro ao trabalho) (MATTOS, 2010). O mercado de DVDs¹⁴ e de *Blu Ray*¹⁵ se desenvolveu rapidamente com a articulação junto à produção

¹⁴ Por exemplo: a minissérie *A Muralha* (2000) explodiu em audiência, superando o esperado sucesso; em 2002, foi vendida nos canais pay-per-view, lançada em DVD e comercializada em diversos países: Chile, Costa Rica, Guatemala, Letônia, Moçambique, Nicarágua, Paraguai, Peru, Portugal, República Dominicana e Venezuela. Disponível em: <www.memoriaglobo.com.br> Acesso em 13 jan. 2015.

¹⁵ Também conhecido como BD, *Blu Ray Disc*, é um disco óptico da geração mais recente de tecnologia do raio laser azul, com capacidade de armazenamento de 25 a 50 GB. Disponível em: <www.oficinanet.com.br>. Acesso em 20 março.2016.

cinematográfica. Assim, as redes de comunicação investiram na criação de portais que convergissem conteúdos de todos os campos de produção como a televisiva, a do jornal e do rádio na internet. Os exemplos disso estão disponíveis no portal www.globo.com, que, em 2000, iniciou as suas atividades e no www.r7.com, da Rede Record, que une entretenimento e jornalismo, desde 2009. Todavia, “a TV digital comercial só começou a atuar em 2007, em São Paulo (capital), inicialmente, para se ampliar às outras regiões metropolitanas” (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2010, p. 282-283).

A minissérie “Som e Fúria” (2009) foi um exemplo das séries digitais, com autoria e direção de Fernando Meirelles, pois foi transmitida em HDTV e produzida pela O2 Filmes. Seu desenrolar narrava os percalços da criação teatral, através da comédia e ironia, que levavam o espectador aos bastidores do teatro. Por isso, para termos um panorama mais específico da produção durante o período escolhido para esta tese (2005 e 2016), apresentaremos o Quadro 1¹⁶, com as emissoras que produziram minisséries como a Globo, a Record e a TV Cultura, a seguir:

¹⁶ Vale notar que as minisséries *Xingu* (2012), *O tempo e o vento* (2014), *Serra Pelada* (2014) e *Alemão* (2016) foram lançadas, primeiramente, no cinema e, posteriormente, transformadas em minisséries.

Quadro 1 - Produção de minisséries pelas principais emissoras nacionais

Ano	Obra	Autores		Direção	Cap.	Rede Televisiva
		Obra literária	Roteiro			
2005	Hoje é dia de Maria (1ª jornada)	Carlos Alberto Soffredini	Luís A. de Abreu Luiz F. Carvalho	Luiz Fernando Carvalho	8	Globo
	Hoje é dia de Maria (2ª jornada)	Carlos Alberto Soffredini	Luís A. de Abreu Luiz F. Carvalho	Luiz Fernando Carvalho	5	Globo
	Carandiru	Dráuzio Varella	Hector Babenco Victor Navas Fernando Bonassi	Walter Carvalho Roberto Gervitz Hector Babenco Márcia Faria	10	Globo
2006	-	-	-	-	-	-
2007	PROJETO QUADRANTE: Pedra do Reino	Ariano Suassuna	Luís A. de Abreu Bráulio Tavares Luiz F. Carvalho	Luiz Fernando Carvalho	5	Globo
2008	PROJETO QUADRANTE: Capitu	Machado de Assis	Euclides Marinho	Luiz Fernando Carvalho	5	Globo
2009	Maysa- quando fala o coração	-	Manoel Carlos	Jayme Monjardim	10	Globo
	Som & Fúria	-	Luciano Moura	Fernando Meirelles	12	Globo
	Cinquentinha	-	Aguinaldo Silva Maria Berredo	Wolf Maia	8	Globo
	O louco dos viadutos	-	Alvise Camozzi Christine R. Paiva Eliane Caffé	Eliane Caffé	4	TV Cultura
	Além do Horizonte	-	Ivan Cabral	Rodolfo Garcia Vázquez	4	TV Cultura
	Unidos do Livramento	-	Renata Pallottini	Maucir Campanholi	4	TV Cultura
	O amor segundo Benjamin Schianberg	Marçal Aquino	Maurício Paroni de Castro	Beto Brant	4	TV Cultura
	João Miguel	Raquel de Queiroz	Renata Pallottini	André Garolli	4	TV Cultura
Trago comigo	-	Thiago Dottori	Tata Amaral	4	TV Cultura	
2010	Dalva e Herivelto – uma canção de amor	-	Maria Adelaide Amaral Geraldo Carneiro Letícia Mey	Dennis Carvalho Cristiano Marques	5	Globo
	Afinal, o que querem as mulheres?	-	João P.Cuenca Cecília Gianetti Michel Melamed Luiz F.Carvalho	Luiz Fernando Carvalho	6	Globo
	A história de Ester	Livro bíblico	Vivian de Oliveira	João Camargo	10	Record

continuação quadro...

Ano	Obra	Autores		Direção	Cap.	Rede Televisiva
		Obra literária	Roteiro			
2011	Amor em 4 atos	-	Antônia Pellegrino Márcio A. Delgado	Roberto Talma Bruno Barreto	4	Globo
	O Bem Amado	Dias Gomes	Cláudio Paiva	Guel Arraes	4	Globo
	Chico Xavier	Marcel S. Maior	Marcos Bernstein	Daniel Filho	4	Globo
	Sansão e Dalila	Livro dos Juízes	Gustavo Reiz	João Camargo	18	Record
2012	Dercy de verdade	-	Maria A. Amaral	Jorge Fernando	4	Globo
	O Brado Retumbante	-	Euclides Marinho	Ricardo Waddington	8	Globo
	Xingu	-	Elena Soárez Anna Muylaert	Cao Hamburger	4	Globo
	Suburbia	-	Paulo Lins Luiz F. Carvalho	Luiz Fernando Carvalho	8	Globo
2013	O Canto da Sereia	Nelson Motta	George Moura Patrícia Andrade	José Luiz Villamarim	4	Globo
	Gonzaga – de pai para filho	-	Patrícia Andrade	Breno Silveira	4	Globo
2014	O tempo e o vento	Érico Veríssimo	Letícia Wierzchowski Tabajara Ruas	Jayme Monjardim	3	Globo
	Amores roubados	Carneiro vilela	George Moura	José Luiz Villamarim	10	Globo
	Serra Pelada – a saga do ouro	-	Vera Egito	Heitor Dhalia	4	Globo
	Dupla Identidade	-	Glória Perez	Mauro Mendonça Filho	13	Globo
	Plano Alto	-	Marcílio Moraes	Ivan Zettel	12	Record
	Conselho Tutelar – você é responsável?	Marco Borges Carlos Andrade	Marco Borges Carlos Andrade	Rudi Lagemann	10	Record
2015	Felizes para sempre?	Euclides Marinho	Euclides Marinho	Fernando Meirelles	10	Globo
	Amorteamento	Cláudio Paiva Guel Arraes Newton Moreno	Cláudia Gomes Júlia Spadaccini Newton Moreno Cláudio Paiva	Flávia Lacerda Isabella Teixeira	5	Globo
2016	Ligações perigosas	Choderlos de Laclos	Manuela Dias	Vinícius Coimbra Denise Saraceni	10	Globo
	Alemão – os 2 lados do complexo	-	Gabriel Martins Cláudia Jovin	José E. Belmonte	4	Globo

Fonte: Criação da Autora (2016).

Conforme o Quadro 1, a emissora que mais investiu em teledramaturgia foi a Globo com 26 minisséries, a TV Cultura com seis e a Record com quatro neste período. LFC foi o diretor mais solicitado: seis minisséries foram produzidas por ele, conforme mencionado anteriormente.

Luiz Fernando Carvalho, desde os anos 2001, tem se dedicado apenas ao meio televisual. Ele se destaca não apenas pela quantidade de minisséries produzidas na emissora (seis), no período de 2005 a 2016, como pela qualidade visual de seu trabalho. Tanto a crítica jornalística¹⁷ (imprensa e digital) como a acadêmica se dedicam à apreciação e ao estudo de sua obra em teses¹⁸ e dissertações¹⁹ publicadas sobre ela.

Nesta última década, portanto, foram percebidas duas forças atuando sobre a programação e a produção televisual: por um lado, a “guerra das audiências”, que se instalou desestabilizando a programação; por outro, o avanço da tecnologia digital, que criou agilidade, acessibilidade e mobilidade às produções. A partir desse breve histórico, vamos às definições da produção seriada que são adotadas nesta tese.

2.4 Formato Seriado, Minissérie e Microsérie

Na televisão, a serialização, segundo Machado (2014), é o melhor formato, pois gera uma programação recorrente e circular, que reitera ideias e sensações a cada imagem ou, de forma mais dispersa, organiza a mensagem em planos híbridos e fragmentados como na colagem. A forma, assim construída, fideliza o público, pois remete aos contos de “As mil e uma noites”²⁰, de *Sherazade*, em que as narrativas são interrompidas e sempre desejamos saber o próximo desenlace.

No desenvolvimento da produção televisual, é necessário esclarecer como se configura o formato seriado na televisão, pois há algumas controvérsias; nesta tese, partimos de declarações de dois teóricos: Esquenazi (2011), que fez um estudo das

¹⁷ Por exemplo, os críticos de televisão do site UOL: Flávio Ricco, Maurício Stycer e Nilson Xavier.

¹⁸ Quadro A – Anexo A - Teses de Doutorado sobre as minisséries de LFC.

¹⁹ Quadro B – Anexo A - Dissertações de Mestrado sobre as minisséries de LFC.

²⁰ “As mil e uma noites” – Coleção de contos populares do Oriente Médio e sul da Ásia reunidas em árabe, datadas do século IX, depois traduzidas para o francês por Antoine Galland, em 1704.

séries americanas em França, declarou que as produções seriadas criaram um novo registro de arte. Machado (2014, p.197) corrobora esse posicionamento e comenta que a televisão “é uma das mais avançadas galerias de arte do mundo”.

O formato seriado não é uma unanimidade, há uma confusão em torno da classificação de série, seriado, minissérie e microssérie; portanto, é necessário buscar certos limites para esta tese embora seja de comum acordo que uma produção seriada seja diferente de um filme ou modelo unitário.

Segundo Machado (2014, p. 87) a televisão herdou “o modelo básico de serialização audiovisual”, nascido no cinema em torno de 1913. Eram filmes curtos produzidos em escala industrial, que serviam tanto para exibição nos *nickelodeons*²¹ para a periferia, como nos salões de cinema para a burguesia.

Esquenazi, por sua vez, cita as primeiras séries cinematográficas feitas na França (“Fantômas” (1913) e “Les vampires” (1915-1916), de Louis Feuillade, e “Les perils de Pauline” (1914), de Louis Gasnier) e destaca que, no ano de 1951, foram os Estados Unidos que perceberam que “a fórmula representa a expressão mais imediata da negociação entre o econômico e o cultural, ou, mais exatamente, entre uma situação econômica, social e política e a história especificamente cultural da ficção popular”. Ele complementa dizendo que ela resulta da “ancoragem do gênero”, em que certos fatores são fixos e outros podem variar, sendo esta uma das justificativas para a serialização das obras na televisão (ESQUENAZI, 2011, p. 82). Como exemplos desses conceitos temos a já citada *sitcom*²² “*I love Lucy*” e a policial “*Dragnet*”. A primeira série foi encenada ao vivo na Califórnia com várias câmeras, depois montada e enviada para Nova Iorque, inaugurando uma nova etapa na televisão. Outro detalhe inovador da produção foi coincidir a gravidez de Lucille Ball com a gravidez da personagem. A segunda, “*Dragnet*”, teve como referência os documentos da polícia de Los Angeles e seguiu a forma do gênero de aventura: “fórmula narrativa precisa, ritmo idêntico em todos os episódios e constituição de personagens recorrentes” (ESQUENAZI, 2011, p.21).

Destaco e pontuo algumas séries que trouxeram determinadas inovações entre as que chegaram até nós, dos anos de 1960 aos de 1970 - tivemos o *western* familiar “*Bonanza*” (1960-1973), série com enredo, cuja família deveria ser preservada de

²¹ *Nickelodeons* – Pequenas salas para exibição de curtas metragens, que tiveram seu auge de 1905 a 1915, na América do Norte.

²² *Sitcom* – Abreviatura de *situation comedy*, designa comédia de situação.

ameaças externas, as ficções científicas - “Jornada nas Estrelas” (1966-1969), que rendeu mais 11 outras produções e a *cult*²³ “Quinta Dimensão” (1963-1965), que narrava a invasão da Terra por alienígenas. Na outra década, a série com toques feministas “*Mary Tyler Moore Show*” (1970-1977) narrava a vida de Mary Richards na emissora de TV (afinal, ela desmanchou o noivado para trabalhar) e as relações com suas amigas *Rhoda* e *Phyllis*. Houve também a série de crítica mordaz à guerra do Vietnã, “*M*A*S*H*” (1972-1983). No ano 1980, “*Hill Street Blues*” (1981-1989), inovou com um roteiro que cruzava tramas para narrar o dia no bairro que lhe dava o título, a partir da delegacia local (MACHADO, 2005, p. 87). A turma de “*Seinfeld*” (1989-1998), que estourou a audiência com um humor “jovem adulto urbano”, sendo o “seriado sobre o nada”, que, na década seguinte, foi seguido pelos inesquecíveis “*Friends*” (1994-2004), que geraram um fenômeno no gênero *sitcom*, tanto por boas críticas (exaltavam o humor nova-iorquino), como por más (exaltavam o bom mocismo) em todos os países em que foi transmitida (ABRAMO, 2003). Encerrando esse período, tivemos “*Sex and the City*” (1998-2004), que revia o posicionamento da mulher, seus relacionamentos íntimos e suas amizades, através das crônicas da personagem *Carrie Bradshaw*.

No início do segundo milênio, estreou “24 horas” (2001-2010), com um roteiro baseado nas peripécias do agente que tinha de salvar seu país de catástrofes iminentes a cada episódio. Em 2008, com finalização em 2013, foi a vez de “*Breaking bad*”, a saga de um professor de química que se transforma num produtor e traficante de metanfetamina. Por fim, em 2011, “*Game of Thrones*”, uma narrativa sobre a disputa do Trono de Ferro e possíveis ameaças externas ao reino, a qual segue em sua sétima temporada e encerra as nossas séries eleitas.

Machado destaca que a produção seriada para televisão se desenvolveu nos tipos narrativos elencados a seguir: o primeiro apresenta uma única narrativa em que os capítulos se sucedem linearmente); o segundo revela uma história autônoma e completa, que se repete no episódio seguinte, com pequenas variações; e o terceiro desvela uma única coisa comum à narrativa, que é a temática, pois as histórias são independentes (MACHADO, 2014, p. 84).

Sendo assim, a definição de série ou seriado salienta a presença de uma peça aberta, sem data para encerrar, composta de episódios em quantidade indefinida, que

²³ *Cult* – Cultuado nos meios intelectuais e artísticos.

gira em torno de um enredo principal e revive uma problemática diferente em cada episódio (PALLOTTINI, 2012). Correspondendo ao segundo tipo, definido por Machado (2014), por exemplo, “Malu Mulher” (1979-1980) é a história de uma mulher de classe média separada do marido, com uma filha adolescente a encarar as dificuldades para reconstruir sua vida.

Para Figueiredo (2003, p. 27), esta condição “remete ao palimpsesto²⁴, nada de novo acontece e tudo se repete”, o que configura um jeito de se manter a proposta original. Portanto, sempre resumiremos a apresentação da série “Malu Mulher”, com a mesma frase, que num episódio teve que andar às voltas com a dor de dente da filha e uma reportagem que tinha prazo para entregar; no outro episódio, foi a pensão que o ex-marido atrasou, ou seja, vive sempre encarando os problemas cotidianos.

A minissérie também é entendida como uma telenovela curta, que vem do *telerromance*²⁵, o que implica uma visão de conjunto do *plot*, isto é, tem um formato de duração definida e fechada antes das gravações que, atualmente, se constitui de cinco a vinte episódios (MATTOS, 2010; PALLOTTINI, 2012, p. 28). Essa definição corresponde ao primeiro tipo definido por Machado (2005), na medida em que tem uma proximidade com o cinema, pelo aspecto da narrativa, supondo apenas uma trama principal. É o que pode, por exemplo, perceber em “Dalva e Herivelto, uma canção de amor” (2010), já que se apresenta como uma história biográfica, profissional e amorosa do casal de cantores brasileiros, entre as décadas de 1930 e 1970, com cinco episódios.

As minisséries brasileiras são, além disso, caracterizadas como um produto de estética mais refinada (BALOCH; MUNGIOLI, 2009). Doc Comparato (1995, p. 62) acrescenta que a minissérie tem “um ‘pathos’ muito mais profundo”, justamente por se construir por meio de uma trama principal a ser desenvolvida, ou seja, é uma produção com um drama tratado com maior complexidade, dando margem a experimentações formais, uma vez que não depende da interferência do público, como uma telenovela, por exemplo. Já a microssérie, derivada da minissérie, é a obra de dois a sete capítulos, extremamente compacta e fechada, que dependem de um roteiro elaborado e enxuto, com imagens que apresentem figurinos, maquiagens,

²⁴ Palimpsesto – papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado para dar lugar a outro (HOUAISS; VILLAR, 2001).

²⁵ Telerromance – No início da TV, assim era chamado o teleteatro como resultado de uma adaptação de outra obra literária (PALLOTTINI, 2012, p. 28).

adereços, locações e gestos que dizem muito dos personagens, dos seus hábitos e das suas características. Com esses pressupostos, para esta tese, optei pela definição de minissérie que abrange de oito a vinte capítulos, instituí que a microssérie se constitui de dois a sete capítulos e considere obras exibidas após às 22h, produzidas pela Rede Globo, conforme o quadro abaixo. Também, considere uma característica que Esquenazi (2011) exalta em relação aos capítulos: que respeitem a rígida constância de sua duração; que o enredo obedeça um ritmo narrativo; que tenha uma cadência temporal pré-determinada e que os cenários não possam ser alterados.

Quadro 2 – Classificação da Autora para Micro e Minissérie.

MICROSSÉRIE			MINISSÉRIE			
de 2 a 7 episódios/capítulos			de 8 a 20 episódios/capítulos			
1º. episódio	2º. episódio	3º. episódio	4º. episódio	5º. episódio	6º. episódio	
	gancho		gancho		gancho	...

Fonte: Criação da Autora (2016).

No Brasil, temos de lembrar que, nos anos de 1980, a minissérie ganhou força como uma opção de programação e de fidelização do público, pois, segundo Mattos (2010, p. 198), a televisão brasileira sofria “um certo rebaixamento do nível de qualidade da programação” e também porque, segundo Figueiredo (2003, p.43), “a telenovela não alcançava mais os patamares dos 60% ou 70% de audiência”, naquele momento. Essa mudança de situação evidencia que

As minisséries e os seriados parecem contrariar a tese daqueles que veem a teledramaturgia como mero entretenimento, pois o objetivo da produção, por meio desses formatos, é ir ao encontro de um produto mais refinado, de maior qualidade técnica e de conteúdo, na contramão do populismo e do popularesco, que ultimamente têm pressionado as formas de conquistar audiência. Parece que os produtores resistem às formas inerentes à televisão, enquanto veículo de massa, e ousam tomá-la como meio de fazer uma inserção democrática na teledramaturgia, através de minisséries e seriados (FIGUEIREDO, 2003, p. 43).

Desde 1982, a “produção só cresceu e a Rede Globo é a responsável por produzir 85 minisséries do País, em relação à pouca produção das outras emissoras, até o ano de 2015” (LEITE, 2015, p. 39). Mesmo corroborando as ideias de Leite,

entende-se, segundo o critério adotado nesta tese para minisséries e microsséries, exibidas após 22h, que temos 75 obras, entre 1982 e 2015: 24 são microsséries e 51, minisséries (MEMÓRIA GLOBO, 2016) conforme exposto no Anexo B - Minisséries e Microsséries exibidas pela Globo de 1982 a 2015.

Para encerrar essa primeira delimitação, faz-se pertinente uma última observação em relação ao recurso do “gancho” que uma produção seriada pode ter para captar a atenção e fidelidade do espectador, pois seu objetivo é o de interromper a sucessão contínua de fatos, criando uma grande expectativa, para o dia seguinte (SALAZAR, 2008, p. 23; PALLOTTINI, 2012). O gancho é como uma cola, reúne as partes para ordenar o acúmulo de informação da narrativa. Esquenazi (2011, p. 43) acrescenta que uma característica das séries é o gancho dramático, o que gera a expectativa de que se terá a compensação quase garantida no capítulo seguinte. Segundo o autor, esta qualidade corresponde à definição de série televisiva. Então, uma vez definidos os limites de minissérie e microssérie, também será importante nos aproximarmos do personagem de ficção.

2.5 Personagem de Ficção

Na composição da minissérie, é necessário elaborar o roteiro, no qual os personagens são componentes importantes, já que exercem as ações em situações diferentes de acordo com seus caracteres. Suas histórias são desempenhadas pelos atores. Conforme Pallottini (1989, p. 10), os atores *representam* personagens, “*fazem-de-conta* que são outras pessoas que não eles próprios”, o que para Aristóteles correspondia à imitação *dramática*, que, por sua vez, se referia ao *ethos* (caráter) e à *dianóia* (pensamento). Essa teórica também menciona a teoria da lógica dialética de Hegel para compor um drama, que seria “o espetáculo de uma luta entre personagens vivos que perseguem alvos opostos, em meio a situações cheias de obstáculos e perigos” (PALLOTTINI, 1989, p. 25-27). Esses acontecimentos devem ser fruto da “vontade dos personagens”:

Só deste modo a ação aparece como ação, como desenvolvimento real das intenções e pensamentos dos personagens, os quais põem toda a sua

existência na perseguição de seus desejos e, por consequência, também devem responder por tudo o que suceda. O herói dramático leva em si mesmo os frutos de seus próprios atos.

Para Hegel, o protagonista²⁶ do drama deve ser correspondente à ação junto a seu fim construído por um caráter individual. Também é de se esperar que os fins a serem buscados pelos personagens, que movimentarão a ação dramática, sejam de interesse humano, que para o filósofo, se trata do “particular dentro do universal” (PALLOTTINI, 1989, p.28). De fato, o que interessa é que o personagem revele a natureza humana, segundo Lodge (2011, p. 76), num primeiro momento, através de traços físicos e informações sobre sua biografia, o que vai depender da inteligência e criatividade do realizador da obra.

Se Aristóteles, em sua *Poética*, dava preferência a gêneros com personagens que não fossem do povo, seus heróis partiam da elite, o herói moderno, conforme Kothe (1985), tem outras características:

O percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói antigo. Se antigamente se colocava a questão do percurso individual ou grupal entre o alto e o baixo da sociedade, o herói passa a ser, com o processo de industrialização, o próprio questionamento da estruturação social em classe alta e baixa (KOTHE, 1985, p. 65).

Campbell definiu a entidade “Herói mitológico” que perpassa por todas as histórias como “o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas” (CAMPBELL, 2007, p. 28). Essa trajetória, a “Jornada do Herói”, o autor denominou como “monomito”, sua unidade nuclear, já que os rituais de passagem do herói se resumem a esta fórmula: separação – iniciação – retorno.

Numa adaptação às narrativas contemporâneas para o cinema e a TV, Vogler desenvolveu um guia que intitulou “A Jornada do Escritor”, como um passo a passo a partir da estrutura criada por Campbell, do livro “O herói de mil faces” (1949), somada às referências arquetípicas de Carl Jung e a uma interpretação desses arquétipos como funções, segundo Vladimir Propp, para criar um roteiro (VOGLER, 2015).

Assim, Vogler se apropria de alguns arquétipos mais recorrentes: o Herói, o Mentor, o Guardião do Limiar, o Arauto, o Camaleão, a Sombra, o Aliado e o Pícaro.

²⁶ O ator principal pode ser mais de um, mas geralmente é o herói.

Cada um deles será uma parte fundamental da personalidade do Herói, que percorrerá a Jornada e se transformará ao longo de sua trajetória; por isso, a seguir serão elencadas suas principais características, uma vez que todas terão maior ou menor complexidade dentro de cada narrativa.

O Herói representa a ligação do público com a história, conseqüentemente é necessário que ele tenha qualidades universais e empáticas, que ele tenha predisposição à aprendizagem, à ação e ao sacrifício, que ele enfrente a morte e que ele tenha defeitos que o humanizem. Mas ele também pode ser um Anti-Herói, que comporta dois tipos: um herói ambíguo como “Batman”, de Frank Miller, atormentado, que luta contra o Mal e usa métodos não-convencionais para o seu combate, ou outro, o Herói Trágico, um tipo odioso como “*Macbeth*” ou um tipo fracassado como os “bandidos” conhecidos como “*Scarface*”.

O arquétipo do Mentor pode aparecer como um idoso ou idosa, que detém a sabedoria de um deus ou energia divina; por esta razão, eles são “entusiasmados”, o que significa ser inspirado por um deus interior. O Mentor simboliza um pai ou mãe substitutos, ele é um doador de presentes, que o Herói faz por merecer; ele é um orientador; ele é um inspirador ou um treinador. Assim como existe o Anti-herói, temos o Anti-mentor que o levará por caminhos tortuosos e duvidosos. “*Merlin*” é um bom exemplo de Mentor, assim como a “Fada Madrinha”. E, um exemplo de Anti-Mentor, pode ser o professor “*Severo Snape*”, da saga Harry Potter.

O herói, em sua jornada, frequentemente encontra obstáculos ou ameaças que podem impedi-lo temporariamente de seguir, eles aparecem na forma do Guardiã do Limiar, cuja relação com o Vilão pode ser de cúmplice ou servente. O herói pode derrotá-lo ou até convencê-lo a ser seu aliado. A função é testar o herói, antes de ele ingressar no seu grande embate, já que, simbolicamente, se estão representa as neuroses com as quais os humanos sofrem. O Guardiã do Limiar se manifesta como uma sentinela, um porteiro. Pode ser às vezes, também um objeto ou algo arquitetônico.

O herói sempre recebe um sinal de que vai entrar na jornada, esta energia se manifesta no arquétipo do Arauto, como um chamado e, simbolicamente, significa a necessidade de mudança. Nem sempre é uma pessoa quem faz esse aceno, pode ser um evento como uma guerra ou uma carta.

O Camaleão é o arquétipo mutável e simboliza a dúvida do herói. Ele pode literalmente se disfarçar na história ou pode ser um personagem que causa

desconfiança. Ele tem uma função proteica, polimorfa, variável, o que contribui para contemplar as necessidades da história. Nos contos de fadas, são os duendes, as bruxas e os ogros que o representam.

Toda história tem uma energia representada pelo lado obscuro do arquétipo: sombra simboliza nossos medos mais profundos que necessitamos vencer. Sua função na história é proporcionar um desafio de vida ou morte para o herói, o que é personificado pelos monstros, vilões ou pelas “*femmes fatales*”²⁷.

O Aliado é o arquétipo do companheiro do herói, que realiza tarefas e o apoia em todas as horas e representa forças que todos têm no fundo da alma, que podem ser acionadas em momentos de crise. Aliados conhecidos são o “*Dr. Watson*”, amigo de “*Sherlock Holmes*”, de *Sir Conan Doyle*, e “*Robin*”, parceiro de “*Batman*”, de *Bill Finger* e *Bob Kane*.

O último arquétipo a se destacar é Pícaro, uma forma de energia brincalhona chama o herói ou o vilão a se recolocar na realidade. A função é causar uma pausa cômica na história. Nos contos de fadas, podem ser os coelhos ou as fadas.

Tanto o esquema de Campbell como o de Vogler são formas flexíveis e adaptáveis, em que os arquétipos podem se sobrepor em um personagem, por exemplo, o Aliado e o Mentor unidos no personagem do mordomo “*Alfred*”, de “*Wayne-Batman*”. Vogler também adaptou em três etapas a “*Jornada do Escritor*”, baseado na “*Jornada do Herói*”, de Campbell, conforme o Quadro 3 adiante.

A Jornada do Herói é considerada como uma série de rituais de passagem em que há um aprendizado e uma consequente transformação deste personagem para que ele possa, também, transformar o seu entorno. Vogler evidenciou como essas etapas se desenvolvem em um roteiro.

Em todo o início de narrativa, é necessário apresentar a situação, o Mundo Comum, quem é o Herói e mostrá-lo no seu *habitat*, para que seja percebida a sua circunstância. Às vezes, o título já nos induz a isso, e as imagens de abertura são instrumentos convincentes para a visualização dessa circunstância. O Mundo Comum é o contraponto ao Mundo Especial, ao qual o herói terá acesso, é uma forma de introduzir o problema enfrentado por ele e de nos identificarmos com o personagem. O herói pode ser trágico e ter falhas ou pode ser ferido e ter feridas profundas que são encobertas, caracterizando uma situação instável.

²⁷ *Femme fatale* – Personagem arquetípico que representa mulheres que seduzem os heróis para levá-los à ruína.

Quadro 3 – Comparação entre a “Jornada do Herói” de Campbell e o “Arco do Personagem de Vogler, seguida do resumo de cada etapa.

Jornada do Herói (Campbell)	Arco do personagem (Vogler)	
1º Ato	Apresentação	
Mundo Comum	Percepção limitada de um problema.	O Herói é apresentado em seu ambiente Comum.
Chamado à Aventura	Percepção aumentada.	Algo desperta o Herói e o atrai para a Aventura.
Recusa ao Chamado	Relutância para mudar.	O Herói expressa o medo.
Encontro com o Mentor	Superação da relutância.	Momento encorajador do Herói.
Travessia do Primeiro Limiar	Compromisso com a mudança.	Momento do comprometimento do Herói com a Aventura.
2º Ato	Conflito	
Provas, Aliados e Inimigos	Vivência da primeira mudança.	Preparação do Herói para o Mundo Especial: novas regras.
Aproximação da Caverna Secreta	Preparação para a grande mudança.	O herói percebe a resistência e a força do inimigo.
Provação Suprema	Tentativa da grande mudança.	Quando o Herói enfrenta a Morte e se transforma.
Recompensa	Consequências da grande mudança (melhorias e reveses).	Reconhecimento pelo Herói ter encarado a Morte.
3º Ato	Resolução	
Caminho de Volta	Volta da dedicação à mudança.	Tentativa de retorno do Herói ao Mundo Comum.
Ressurreição	Tentativa final da grande mudança.	O Herói aplica e confirma a sua transformação.
Retorno com o Elixir	Domínio final do problema.	O Herói traz algo para dividir com os outros.

Fonte: Criação da Autora (2016).

O Chamado à Aventura é o elemento que desencadeará a história, é o estopim, e pode ser, simplesmente, algo ou alguém que cause um desconforto. É o Arauto que dá o aviso de que a jornada está prestes a iniciar. Às vezes, é o próprio vilão que faz um movimento; outras, é a situação criada que força o herói à conscientização.

A próxima etapa é a Recusa ao Chamado, o que é natural, uma vez que o herói se lança ou é lançado no desconhecido. Quanto mais trágico o herói é mais recusas ele fará, ou seja, esse é um momento negativo, quando o herói tem consciência do tamanho do perigo, e se manifestam o medo e a dúvida.

Muitas vezes, o herói recebe instrumentos, treinamento, armas, dicas e confiança para seguir, é o Encontro com o Mentor. Nem sempre é uma pessoa, pode ser um diário com os segredos necessários à jornada, pode ser um monstro fantástico. Contudo, há possibilidade também de que um Mentor entre em conflito com o herói ou de que ele possa assumir várias formas ao longo da jornada.

A Travessia do Primeiro Limiar é quando o herói assume o compromisso com a aventura. Seguidamente, é aqui que aparecem os Guardiões do Limiar, que são lançados na história, para testar o herói, porque o herói passa do Mundo Comum para o Mundo Especial.

Na etapa Provas, Aliados e Inimigos, o herói está em plena aventura no Mundo Especial, e sua trajetória é completamente nova por mais treinado e preparado que ele esteja. As Provas servem para que se diferencie com clareza o Mundo Comum do Mundo Especial. Os Aliados e os Inimigos podem ser conquistados, assim o herói mostra quem é confiável ou não e como se pode saber discernir uns dos outros.

A Aproximação da Caverna Secreta é o centro da jornada, quando o herói faz o último reconhecimento no Mundo especial e se prepara para o embate final. Este pode ser um momento de relaxamento, mais uma provação ou concentração.

Assim, o herói chega à etapa da Provação, quando ele enfrenta a morte, muitas vezes morrendo, renascendo e, necessariamente, passando por uma transformação na sua personalidade de forma irreversível. É o momento mais tenso da história, que caracteriza a crise, que é diferente do clímax, o final da história, já que, nessa etapa, deixa de pensar somente em si e aceita arriscar sua vida pelo bem da vida coletiva. Todo o sacrifício tem uma Recompensa, que pode ser efêmera, porém necessária como reconhecimento do esforço do herói e de seus aliados, e aparecer em forma de prêmio, festa, novos poderes e conhecimento ou, simplesmente, uma piscadela de olho.

Assim, já é hora de tomar o Caminho de Volta, o herói já incorporou as transformações e celebrou, é o momento de sair do Mundo Especial e entrar no Mundo Comum de novo. Além de ser um chamado interno, pode ser algo que o expulse, como uma perseguição, vingança ou, até mesmo, um revés. Desse modo, inicia-se a terceira etapa da jornada.

A Ressurreição é a parte mais eletrizante da história, é o clímax, quando o herói passa pelo último e mais perigoso encontro com a morte. Seguidamente, o escritor muda a aparência ou o comportamento do herói. A Ressurreição é diferente da Provação Suprema, porque uma coisa é aprender ao enfrentar a morte e outra é trazer este conhecimento e aplicá-lo ao Mundo Comum, o que pode se manifestar numa catarse, num sacrifício ou numa escolha.

A última etapa é o Retorno com o Elixir, que pode ser um fechamento circular ou aberto. No fechamento circular, o herói é levado ao início de sua jornada, em que é

exposta a mudança tanto dele mesmo como do mundo comum para ele. No retorno de final aberto, a história pode ter a aparência de um Mundo Comum imperfeito, ambíguo e mais próximo da realidade. Às vezes pode surgir como uma surpresa que contradiz o esperado, como uma recompensa ou punição. Por fim, com todas as etapas concluídas, a “Jornada do Herói e do Escritor” se concluem.

Nas minisséries de LFC, podemos identificar alguns elementos da “Jornada do Herói” de Campbell, porque o diretor recorre a expedientes clássicos dos tipos mitológicos propostos pelo escritor (Campbell); por exemplo, na minissérie “Hoje é dia de Maria”, uma heroína incorruptível como Maria contra um Vilão/Camaleão como Asmodeu, que se transforma em sete personagens diferentes. É possível perceber isso também porque LFC emprega a narrativa típica da “Jornada do Escritor” de Vogler, ao engendrar peripécias e ações que envolvem o espectador com os personagens criados para a trama, que sofrem, perdem-se, ganham auxílios, caem em desgraça, superam-se, ganham recompensas, prêmios, são castigados por seus crimes; porém, no fim, tudo acaba em seus lugares, há o apaziguamento.

A partir destas informações sobre alguns personagens protagonistas das minisséries, podemos nos dirigir à obra propriamente dita do diretor Luiz Fernando Carvalho. Para tanto, foram escolhidas algumas cenas, que serão indicadas a seguir; contudo, as análises detalhadas serão discutidas apenas no Capítulo 5.

3 A OBRA DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

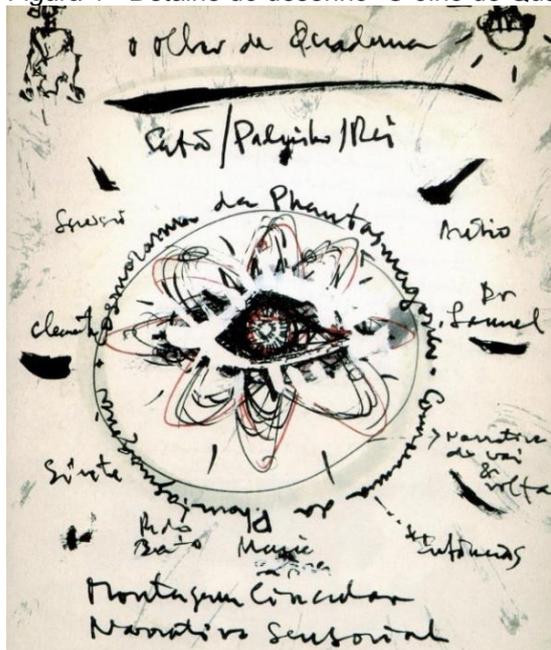
Este capítulo é dedicado à cronologia da obra de LFC, com ênfase somente em sua produção televisual, e visa tecer considerações em relação ao seu processo de criação e produção na emissora, que o acolhe desde os anos 1980. Essa escolha se justifica já que o trabalho, na Rede Globo, desse diretor e de seus colaboradores entrou para a história da televisão brasileira, como um conjunto de complexidade visual *digna* de estudo, o que se distancia de convenções formais e narrativas clássicas, muitas vezes repetidas na televisão (BADIOU, 1994; CALABRESE, 1994; MACHADO, 1997, 2008, 2014; CAUQUELIN, 2005; CARVALHO, 2001, 2005, 2007, 2008, 2016; RAMOS, 2008; SALAZAR, 2008; NUNES, 2009; PUCCI Jr. 2011, 2012; COLLAÇO, 2013; LEITE, 2015; MOURA, 2015; PAIVA, 2015).

Luiz Fernando Carvalho de Almeida, carioca do Rio de Janeiro, nascido em 1960, é cineasta e diretor da Rede Globo. Em sua formação, teve uma breve passagem pelos cursos de Arquitetura, que se evidencia na sua preocupação com a estética dos espaços, e de Letras, porque gostaria de escrever os próprios roteiros. Além da função de diretor, também é roteirista, diretor de arte e cenógrafo, sempre adotando um processo colaborativo, em que toda a equipe participa da criação da produção em questão (CARVALHO, 2008). Seu processo de preparação para cada minissérie é totalmente diferente de outros diretores de emissoras, com roteiros, cenografias, atores e figurinos pré-determinados, com poucos meses de ensaios e uma escala de gravações apertada para dar conta do trabalho, praticamente, industrial da televisão.

Carvalho não usa *storyboard*²⁸, porque prefere o improvisado, em que o tempo de preparo serve justamente para alinhar os “espíritos” da equipe. Ele faz desenhos inexatos que apenas aludem aos personagens ou aos lugares (SALAZAR, 2008; MOURA, 2015) e nos cadernos têm muitas anotações não somente de LFC como de todo o elenco, sejam de referências literárias, sejam de memórias, sejam de observações quanto às cores ou sejam de apelos sensoriais, para a criação de cumplicidades e sintonias. Dessa forma, a equipe vai elegendo seus mitos e um repertório amplo de imagens e textos.

Ao gravar “A Pedra do Reino”, em Pernambuco, foi registrada em fotos e em diários toda a experiência. Este material foi publicado em forma de seis cadernos, pela editora Globo. Na Figura 1, podemos ver o desenho que representa “O olho de Quaderna” e também a referência para a ciranda inicial da série.

Figura 1 - Detalhe do desenho “O olho de Quaderna” para “A Pedra do Reino”.

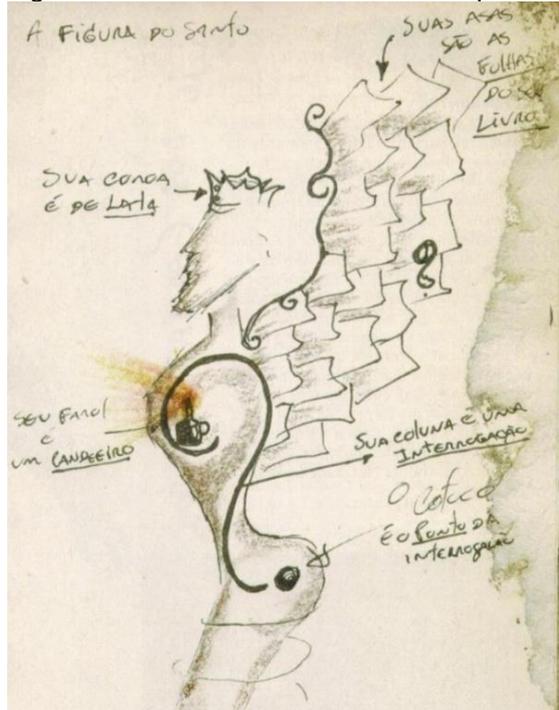


Fonte: Diário de elenco e equipe, “A Pedra do Reino”, Globo, 2007, p.24.

A Figura 2 representa os traços de “Santo”, com o ponto de interrogação e o candeeiro.

²⁸ *Storyboard* – Roteiro visual feito com desenhos em sequência cronológica, que mostram as cenas que compõem a obra audiovisual: filme, programa ou anúncio de TV.

Figura 2 – Detalhe do desenho “Santo” para “A Pedra do Reino”.



Fonte: Diário de elenco e equipe, “A Pedra do Reino”, Globo, 2007, p.24.

A Figura 3 se refere ao personagem “O Execrável” como uma aquarela feita espontaneamente* (CARVALHO et alii, 2007).

Figura 3 – Detalhe do desenho “O Execrável” para “A Pedra do Reino”.



Fonte: Diário de elenco e equipe, “A Pedra do Reino”, Globo, 2007, p.24.

Esse processo colaborativo, segundo Moura, tem semelhança com o trabalho do *Théâtre du Soleil*²⁹, de Ariane Mnouchkine. Sua equipe é disponível para a criação, em que a etapa de pesquisa é muito importante, já que, nesse momento, acontecem palestras, *workshops* e oficinas, para que resultem obras “verdadeiras”. Com LFC, não é muito diferente; há inclusive dois pontos em comum: “o rigor e o afeto”, os quais proporcionam uma ampliação da criação dos profissionais envolvidos. Além disso, no momento da gravação, quem decide o cenário, a posição do ator, a luz para o enquadramento é o diretor, de modo que é o seu “olhar” a se afirmar. Moura também lembra que não houve constrangimento na passagem do cinema para a televisão, que LFC usou todos os recursos visuais como “alimento” para elaboração de uma linguagem própria, sabendo que, para isso, deveria propiciar algumas rupturas estéticas, que, de modo geral, são mais frequentes no teatro, no cinema ou nas artes visuais. Assim, LFC encontra seu espaço estético na televisão com as minisséries (MOURA, 2015, p. 145).

Nesse processo colaborativo, antes de tudo, é importante alinhar o repertório. Por essa razão, são chamados intelectuais, artistas e autores, que introduzem o universo do texto original com o elenco. Assim, são disparadas as discussões e exercícios teatrais com os atores para a preparação de cenas. Uma vez incorporadas as emoções, entra o texto, que, até aqui, já se tornou naturalizado pelos atores (CARVALHO, 2008).

LFC iniciou a sua atuação na televisão em 1985, como estagiário, passando a assistente de direção. Tomando o contexto televisual da Rede Globo, é percebido com destaque naquele ano, exemplos de níveis ficcionais elevados como a telenovela “Roque Santeiro”, com Regina Duarte e Lima Duarte; a minissérie “Grande Sertão Veredas”, com Tony Ramos e Bruna Lombardi, e o seriado “Armação Ilimitada”, com André De Biasi e Kadu Moliterno (RIBEIRO, SACRAMENTO, 2010; CAMINHA, 2010). Este contexto tem importância para estabelecermos uma “verdade artística” que, segundo Badiou (1994, p. 26), “é um processo histórico longo”, que se estabelece por “uma ruptura”. O filósofo nos fala, justamente, de um contexto ou “estado da situação” em que algum elemento do conjunto destoa dele, o “evento”, e transforma a linguagem estabelecendo a ruptura. Considerando o contexto da rede televisual global, em termos de teledramaturgia, houve a permanência do “padrão Globo de qualidade”,

²⁹ *Théâtre du Soleil* – Companhia teatral francesa, fundada por um grupo de atores liderados por Ariane Mnouchkine, em 1964. A trupe é totalmente engajada num trabalho coletivo, artístico e político.

quando surgiram as minisséries nos anos 1980, já que se apresentavam em um formato que privilegiava as adaptações de escritores nacionais ou temáticas urbanas, nas quais a narrativa e o visual reproduziam épocas e sotaques. O seriado “Armação Ilimitada”, dirigido por Guel Arraes, segundo Pucci Jr. (2011), foi um “evento” que trouxe novas narrativas e visualidades, as quais a tecnologia da época permitia. O seriado correspondeu às primeiras rupturas no “estado da situação” televisual.

Pucci Jr. (2011) defende que LFC tem contribuído com novas soluções, que não haviam sido utilizadas no meio televisivo e faz uma análise dos recursos diegéticos utilizados por ele comparados a uma adaptação anterior e outra posterior: “Capitu”, filme dirigido por Paulo Cesar Saraceni (1968), e “Dom”, filme mais recente, com direção de Moacyr Góes (2003). O autor também traz referências de filmes como “E La Nave Va” (1983), de Federico Fellini³⁰, a obra de Peter Greenaway³¹, quando se refere à minissérie “Hoje é dia de Maria” (2005) de LFC.

Exercendo um contraponto artístico, diante da demanda do sistema industrial, a contribuição de LFC é essencial para uma reflexão mais profunda sobre a responsabilidade do meio de comunicação midiática. Salazar (2008) define a atuação e a obra de LFC como a do diretor na contramão do modelo global e elenca algumas razões para isso: a subversão deste modelo hegemônico e não a negação deste sistema, a atuação do diretor como uma alternativa na programação televisiva, a reeducação do telespectador através de uma linguagem artística via meio televisivo e a transformação do diretor em um produtor independente, conquistando mais autonomia na parceria com a Rede Globo.

Apesar da baixa audiência de algumas produções da LFC, alegada por alguns setores da crítica televisiva, afirmamos que essa leitura ocorre porque estes setores levam em conta somente a TV aberta. Podemos ponderar que o horário tardio certamente seleciona a camada de espectadores. Entretanto, este não é o único espaço, nem período do dia ou noite, em que as minisséries são veiculadas; com as mídias digitais, os espaços se ampliaram. Há o site da própria emissora (www.globo.com), que pode ser acessado de qualquer dispositivo, além da edição de

³⁰ Federico Fellini (1920 – 1993) – Cineasta italiano, cujos filmes trazem imagens bizarras e bem-humoradas, que remetem a sonhos, fantasias e memórias. Sua obra influenciou diretores, como Woody Allen, David Lynch, Tim Burton e outros.

³¹ Peter Greenaway (1942) – Cineasta e artista multimídia inglês. Destacado diretor dos filmes “O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante” (1989), “O livro de Próspero” (1991), “O livro de cabeceira” (1996) e “Ronda noturna” (2007).

DVDs das obras televisivas. Portanto, ao atentarmos para a questão da audiência, poderíamos considerar como uma problemática amplificada pela tecnologia digital. O fato é que, insistindo na “baixa audiência” das minisséries de LFC, estamos lendo parcialmente a extensão de espectadores dessas produções. Machado (2014) chamou atenção para o fato de que, mesmo quando se fala em baixa audiência televisual, estamos nos referindo a centenas de milhares de telespectadores, o que revela o potencial de amplitude do poder televisual, em comparação a outras mídias ou manifestações culturais.

Por outro lado, também a importância de LFC é reconhecida, isto é, não houve um abalo em seu *status* global³², houve até mais prestígio a ponto de criar uma parceria com a rede televisiva e ser o diretor que tem um espaço laboratorial permanente no PROJAC (SALAZAR, 2008). Seu reconhecimento ultrapassou as fronteiras do país ao ser premiado em inúmeros festivais internacionais e ter suas obras exportadas para o mercado exterior (MEMÓRIA GLOBO, 2016).

Para uma melhor compreensão da produção do diretor, nomeamos três fases, nas quais podemos elencar a sua obra, que se situa entre os anos de 1985 a 2016. São estas: a “Fase de Formação”, de 1985 a 1995; a “Fase de Afirmação”, de 1996 a 2007 e, por fim, a “Fase de Confirmação”, de 2008 a 2016 (CARVALHO, 2001; 2008; MEMÓRIA GLOBO, 2016). Para tanto, vamos às caracterizações de cada uma, esclarecendo que não significam um progresso evolutivo; elas expõem um desenvolvimento cronológico e dialógico. Assim, também apontamos as minisséries escolhidas para este estudo.

3.1 Fase de Formação (1985-1995)

Em 1985, LFC foi assistente de direção de “O Tempo e o Vento”, minissérie de autoria de Doc Comparato, sob a direção de Paulo José. Depois, foi a vez de “Grande Sertão: Veredas” (1985), também minissérie adaptada do romance de Guimarães Rosa e dirigida por Walter Avancini. Neste período, conheceu Walter Carvalho, diretor de fotografia, parceiro em vários trabalhos futuros. Este início foi rico em vivências,

³² Conforme o Quadro 1, do subcapítulo 2.3, (p. 46-47).

junto aos diretores experientes, simultaneamente, escreveu e dirigiu o curta metragem “A Espera” (1985), inspirado em “Fragmentos do Discurso Amoroso”, de Roland Barthes, sendo citado aqui para mostrar a sua diversidade no fazer, embora não seja objeto deste estudo. Deste período, Carvalho (2011) afirma que tinha de aproveitar as duas cenas dadas a ele, de um total de trinta a serem feitas, para abastecer a sua prática (SALAZAR, 2008; COLLAÇO, 2013; PAIVA, 2015; MOURA, 2015).

Essa fase foi muito produtiva, porque já aplicava empiricamente suas leituras sobre o método de Dziga Vertov, Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudóvkin, F. W. Murnau, os quais são evidenciados no livro “A Experiência do cinema”, de Ismail Xavier (1983), e nos filmes de Visconti, Pasolini, Bertolucci, vistos no MAM (MOURA, 2015). Compreendemos essas influências como uma busca para colocar em prática o conhecimento de fazer televisão, o que não era uma opção de início, mas se apresentou como um mercado mais estável (CARVALHO, 2001). Dirigiu várias telenovelas como “Tieta” (1990), “Pedra sobre pedra” (1992), “Renascer” (1993) e “Irmãos Coragem” (1995); também dirigiu a minissérie “Riacho Doce” (1990) e casos especiais ou unitários como “Homens querem paz” (1991), “Uma mulher vestida de Sol” (1994), “A farsa da boa preguiça” (1995), em conjunto com outros diretores em diversos núcleos (CARVALHO, 2001).

LFC não somente ganhava espaço e reconhecimento profissional (já era agraciado com prêmios) como ampliava seu repertório visual e estabelecia uma forte ligação com a literatura e o teatro. Foi um período de exercícios intensos em que pôde colocar em prática muitos meios de expressão na realização de seus trabalhos. Moura elenca elementos experimentais usados em “Uma mulher vestida de Sol” e em “Hoje é dia de Maria” como “a prosódia, o cenário teatral, atemporal, todo recoberto de texturas, fechado em si mesmo e ao mesmo tempo oferecendo uma impressão de vastidão, além de figuras alegóricas”, que serão repetidos em obras futuras (MOURA, 2015, p. 155).

Em 1995, considerei que se encerra a primeira fase, porque, embora tenha percebido o cuidado com as tomadas de cena, escolha de cores dos figurinos e caracterização dos personagens, ainda não há rupturas significativas na sua linguagem televisual, apesar de algumas influências desse período se evidenciarem nas minisséries mais tarde.

3.2 Fase de Afirmação (1996-2007)

No ano de 1996, instala-se a fase afirmativa de Carvalho já que, no nosso entender, ele constrói projetos com propostas estéticas mais consistentes, ou seja, as obras são dirigidas com maior segurança. LFC assume a direção geral junto a Carlos Araújo, Emílio di Biasi e José Villamarim, da telenovela “O Rei do Gado” (1996), considerada especial devido à qualidade cinematográfica de suas imagens, as quais eram percebidas nos longos planos cinematográficos que o diretor proporcionava, em que o espectador poderia se aprofundar nas tramas dos personagens envolvidos. Segundo Moura (2015), foi neste período que o diretor personalizou sua linguagem ao “escrever” com imagens. Há também uma certa preferência à fantasia e à poesia, que são encontradas no teatro, ou cinema ou nas artes visuais, o que LFC aplica à TV no seu fazer.

Entre os anos de 1998 e 2001, LFC se dedicou ao cinema. No ano de 2001, também realizou a direção geral da minissérie “Os Maias”, com adaptação de Maria Adelaide do Amaral, baseada na obra do escritor realista português Eça de Queirós, publicada no ano de 1888. Conforme Moura, o romance tinha características realistas criadas pelo autor português: descrições minuciosas dos personagens e funções designadas a eles, que, muitas vezes, comprometiam a autonomia de seus caracteres, transformando seus personagens em simples marionetes; em outras, os cenários recebiam objetos com conotações subjetivas correspondentes às relações que pudessem ter com os personagens; em outras, fazia também duras críticas ao mundo feminino, cuja vida era restrita ao lar e à vontade de seus maridos. Queirós mostrava seu profundo desprezo à educação religiosa e estendia esse julgamento ao conservadorismo da sociedade portuguesa e aos românticos, que ficavam a imaginar outras realidades (MOURA, 2015, p. 209-210).

Entretanto, Moura segue sua análise Queirós, sem negar sua alma ibérica, que acatava o misticismo português, traduzido em superstições, quando evocava sentimentos premonitórios dos personagens como, por exemplo, a aflição de Dom Afonso em relação ao romance de seu filho e Maria Monforte, segundo a qual, sua concretização, selou a vida do rapaz Quanto à narrativa do romance, exaltava as glórias e possíveis sucessos da alta burguesia de Portugal, como reflexo de um programa positivista proposto pela ideologia realista. A memória nostálgica numa

visão melancólica dentro da família, como uma promessa não cumprida, foi o cenário em que Queirós engendrou a trama dos Maias (MOURA, 2015). LFC já havia mostrado a predileção por este tipo de narrativa no filme “Lavoura Arcaica” (2001), de Raduan Nassar. A diferença estabelecida por essa nova produção foi a decisão de fazê-la na televisão.

Esta série projetou o *status* de Carvalho para outro nível na emissora e perante o público, não somente pelo investimento cuidadoso na produção, como também pela competência em reconstituir o século XIX em Lisboa. LFC estabelece fortemente tanto a figura do narrador-personagem, quanto sua forte ligação com os clássicos da literatura e com esmero nos detalhes de toda uma época, como descreve Moura:

A transcrição conta com uma linguagem audiovisual clássica e realista nos enquadramentos, na fotografia, na edição, na cenografia e nos figurinos, com um requinte de extremo detalhamento e beleza, próximo ou equivalente a um rigor cinematográfico, nunca visto numa obra televisiva até 2001, ano em que foi exibida na Rede Globo de Televisão (MOURA, 2015, p. 2013).

Os recursos como o narrador em *off* e o uso de desenhos ilustrativos da época pontuando as locações vão se repetir na obra do diretor. Outra referência importante para a reconstituição de Lisboa do século XIX são as pinturas francesas do período (MOURA, 2015). Na figura 4, vemos Ana Paula Arósio, no papel de Maria Eduarda, e Paulo Betti, como Joaquim Castro Gomes. Neste plano, percebemos a influência das pinturas da Belle Époque³³ francesa:

³³ Período que se desenvolveu aproximadamente de 1870 até 1914, antes da Primeira Guerra Mundial.

Figura 4 – Minissérie *Os Maias*, com Ana Paula Arósio e Paulo Betty.



Fonte: Site MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<https://themaiais.wordpress.com/category/figurino/page/3/>> Acesso em 14 jan.2015.

Ao retomar às atividades, quatro anos depois, conforme Salazar (2008), LFC era um produtor independente que, ao estabelecer uma parceria com a Rede Globo, preservou a autonomia de sua obra e garantiu a sua liberdade criativa. Essa atitude fundamental no processo adverso e comercial do meio de comunicação televisivo o fez conquistar seu direito de experimentar. A partir de 2013, ganhou um espaço exclusivo de 8 mil metros quadrados para construção de seus cenários e um núcleo fixo no PROJAC, batizado como “teveliê” ou “Galpão”, onde desenvolve seus laboratórios, colaborações coletivas e preparação de elenco. Neste local, criação e formação se entrelaçam sem barreiras ou divisões, em que rigor técnico e estético são prioridades e dialogam de forma inclusiva com várias linguagens artísticas (PAIVA, 2015, p. 73; CARVALHO, 2016).

Em 2005, é a vez das duas jornadas de “Hoje é Dia de Maria”, compilação dos textos do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini³⁴, que consagraram o produtor e diretor (RAMOS, 2008; SALAZAR, 2008, COLLAÇO, 2013, MOURA, 2015). Seu reconhecimento foi extensivo nos países das Américas e da Europa pelos prêmios arrebatados nos festivais. A meu ver, é uma produção onde LFC ensaia recursos visuais que serão recorrentes no futuro: o narrador, a artificialidade dos cenários e dos objetos de cena, a caracterização teatral dos atores, o cuidado na direção de arte.

³⁴ Carlos Alberto Soffredini (1939 - 2001) – autor, diretor e pesquisador dedicado à cultura popular brasileira.

Essas características podem ser vistas em Maria menina (Carolina Oliveira) e Maria adulta (Letícia Sabatella) podem ser vistas na figura 5:

Figura 5 – Maria menina (Carolina Oliveira) e Maria adulta (Letícia Sabatella)



Fonte: MEMÓRIA GLOBO. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/hoje-e-dia-de-maria/fotos-e-videos.htm>> Acesso em 15 maio. 2016.

Esta minissérie foi uma das eleitas para este trabalho, já que foi um marco que impressionou o público, a crítica televisual e a acadêmica. A comoção causada foi tanta que, quando a primeira jornada da minissérie de oito capítulos foi exibida, surgiu, por exemplo, uma microssérie como segunda temporada com mais cinco episódios. Segundo Ramos, embora a obra empregue tecnologias sofisticadas da televisão, ela foi dedicada a trabalhar tematicamente como “uma ode ao teatro” e a suas diversas formas populares: “o teatro da Idade Média, a *Commedia dell’Arte*, o teatro itinerante em carroça, o teatro oriental, o teatro de bonecos, o circo e o teatro de revista”. A autor também completa:

Não se trata de uma adaptação de um texto teatral para a televisão e sim de uma obra que reflete o desejo de fazer televisão como se faz teatro, porém, utilizando modos de proceder característicos do cinema. Em outros termos, “Hoje é dia de Maria” é uma obra televisiva modelizada pelas linguagens das narrativas orais, do teatro e do cinema” (RAMOS, 2008, p. 108).

Moura (2015) também salienta que a minissérie era um projeto idealizado por LFC desde 1995, quando entrou em contato com Soffredini, para que ele preparasse o roteiro. O diretor propunha um especial que fosse uma volta a uma infância, que não existe mais. Já com o material na mão, batalhou para que tivesse um espaço maior. Após muitos percalços e acontecimentos, o projeto se concretizou dez anos depois.

Luis Alberto de Abreu³⁵ adaptou o material para uma minissérie. Sua experiência teatral foi somada à proposta de múltiplas linguagens pretendida e desenvolvida por LFC em sua obra (MOURA, 2015).

Não menosprezando as outras minisséries e revendo o conjunto do trabalho do diretor, “Hoje é dia de Maria” pertence à “Fase de Afirmação”, porque traz imagens novas de uma infância para adultos, ao ambiente televisual, porém ainda como um ensaio para uma linguagem mais madura. Paiva diz que é “o trabalho mais emblemático dessa fase de reestruturação de seu processo criativo” (PAIVA, 2015, p. 86). A justificativa para esta impressão se deve a uma grande quantidade de experimentações, como se todos os recursos tecnológicos e dramáticos tivessem de ser testados de uma vez. As imagens intrigantes entretêm, sem dúvida, o telespectador, pois, de modo inteligente, oferecem o tema infantil à imaginação de qualquer adulto assíduo da programação exibida às 23h00. Contudo, a obra revela uma certa ansiedade do diretor em mostrar “todos” os expedientes que tem à mão “naquele” momento, de modo que estes recursos tecnológicos e dramáticos vão perdendo o impacto. Não estou dizendo que LFC tenha errado ou feito mal a minissérie, apenas busco precisar momentos de desenvolvimento de sua obra, uma vez que há uma certa distância histórica.

Ramos (2008) e Moura (2015) destacam as características cenográficas da obra: um domo, onde o universo de Maria foi criado no seu interior, caracterizando a farsa, desde o início das gravações. Efeitos de iluminação por trás das pinturas da superfície de suas paredes reforçavam a impressão de cena diurna ou noturna; a vegetação, os córregos e as colinas indicavam marcações de passagens da história. A caracterização dos atores é teatral; a maquiagem, pesada (os olhos bem marcados com lápis preto, bochechas rubras e boca bem vermelha). Muitos adereços (perucas, chapéus, barbas, bigodes, sacolas, malas, sapatos e figurinos com tratamento reciclado, tingidos, lixados, empoeirados, bordados) foram usados para evidenciar o cenário agreste. Tudo isso foi utilizado para compor cenas gravadas de maneira circular, umas coladas às outras, do tempo elástico da infância, para a vida adulta e de volta à infância. Em outras palavras, criou-se uma interessante atmosfera do tempo longínquo da infância.

³⁵ Luis Alberto de Abreu (1952) – dramaturgo, roteirista, pesquisador e professor de dramaturgia.

Chegamos, dessa forma, à primeira produção do período: o “Projeto Quadrante”, que teve início com a adaptação de “A Pedra do Reino” (2007), de Ariano Suassuna. A proposta era produzir minisséries dos clássicos da literatura brasileira nos quatro cantos do Brasil, filmar no local onde se passava o romance, utilizar mão de obra da própria cidade e deixar uma interferência cultural para a comunidade na locação (CARVALHO, 2008). Essa minissérie, apesar de não ter sucesso de audiência diante do universo hermético criado, definiu o método colaborativo eficaz e afirmou o domínio da linguagem audiovisual de Carvalho. Contudo, radicalizou na narrativa visual, dificultando a sua assimilação. A figura 6 exhibe uma cena da minissérie “A Pedra do Reino”, inspirada na *commedia dell’arte*³⁶:

Figura 6 – Minissérie *A Pedra do Reino*, Irandhir Santos como Quaderna.



Foto: Site MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/a-pedra-do-reino/fotos-e-videos.htm>> Acesso em 15 jan.2015.

A imagem é de um pequeno palco, em que Quaderna, em trajes barrocos e gestual exagerado, convida a plateia a participar da cena. A iluminação é tipicamente teatral, indicada pelas lanternas em primeiro plano e pelos fortes contrastes de cores quentes, revelando algo longínquo e familiar, ao mesmo tempo.

Deste modo, finda esta etapa, que nesta tese, evidencia os limites artísticos no meio de comunicação televisivo, que não sustenta rupturas muito radicais em suas transmissões.

³⁶ Teatro de rua popular e itinerante, surgido na Itália, entre os séculos XV e XVI.

3.3 Fase de Confirmação (2008-2016)

Esta é a fase considerada mais importante, por ser rica em produções inovadoras e adequadas ao meio televisual. A visualidade criada pelo diretor (que teve breve formação em Letras) seguiu o preceito cunhado por Machado de Assis (1994, p. 830) ao comentar um poema de Alberto de Oliveira, no ano de 1879: “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada”, sintetizando a questão da invenção de uma representação, a qual pode-se estender ao campo audiovisual, para além da literatura (CARVALHO, 2008, p.76). Conforme foi comentado anteriormente, as estratégias e escolhas visuais feitas pelo diretor foram pautadas pela necessidade de criar novas realidades externas que se relacionassem com as realidades íntimas dos personagens e não apenas reproduzissem literalmente o texto.

“Capitu” (2008), a segunda investida do “Projeto Quadrante”, inaugura a “Fase de Confirmação”: a microssérie com cinco episódios denotou amadurecimento em relação à narrativa e aos recursos visuais empregados. Adaptada do romance “Dom Casmurro”, de Machado de Assis, teve o roteiro escrito por Euclides Marinho, com colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik e texto final de Luiz Fernando Carvalho.

Pucci Jr. (2012, p. 41) enfatiza que, “depois de 20 anos de programas com inovações pós-modernas em suas narrativas visuais”, como os dirigidos pelos diretores Guel Arraes, Jorge Furtado e outros, as soluções vistas em “Capitu”, apresentaram outro uso dos recursos audiovisuais, que foram além da comédia. Na microssérie, amplificou-se o leque da utilização desses recursos, tornando-os como elementos de função dramática.

“Capitu”, é a segunda escolha deste trabalho, pela radicalidade em suas imagens de ruptura, porque, embora seguissem à risca o texto machadiano, suas imagens não foram meramente ilustrativas, elas criaram uma outra realidade, paralela ao texto. Collaço compartilha essa visão, uma vez que defende o aspecto neobarroco³⁷ da obra:

³⁷ Segundo Omar Calabrese (1994), a estética neobarroca se caracteriza pela estrutura labiríntica; hibridismo de linguagens; repetição; profusão de detalhes; complexidade; policentrismo e a

(A minissérie) se constitui mais um passo do diretor no sentido de uma maturação de seu projeto pessoal e na revisão e síntese de esquemas narrativos prévios. [...] faz transformar em método as práticas do limite e sobre o excesso que vinha trabalhando. [...] com “Capitu” (208), observamos um amadurecimento de seu projeto estético e o uso mais econômico de seus elementos de encenação, mas ainda assim denunciando um estilo próprio de uso sistemático de soluções criativas (COLLAÇO, 2013, p. 176).

Collaço segue discorrendo sobre o “artificialismo explícito”, que tem duas características, com as quais LFC trabalha: o trabalho sobre o “limite” – que é a tensão no alargamento ou encolhimento dos contornos de um determinado sistema cultural, em que a obra se encontra (mas sem destruí-lo) – e o “artificialismo explícito”, que trabalha com o “excesso”, o que seria a ultrapassagem do limite, destruindo-o para, conseqüentemente, construir uma outra forma. Esse novo passo pode se configurar em três tipos: conteúdo, estrutura de representação ou fruição de uma representação. Na obra de LFC, são percebidas essas características ao teatralizar, em uma ópera, a microssérie “Capitu”, explicitando o falso, por exemplo.

Não há sossego em “Capitu”; em sua intensidade, é uma obra rigorosa, coesa e coerente com suas próprias regras, “dando uma ordem à multiplicidade de expressões, de técnicas e de intenções” (CAUQUELIN, 2005, p. 55). A microssérie “Capitu” respeita o princípio de contar “a vida como uma ópera bufa com alguns entremeios sérios, com alguma música séria”, como considerava seu autor original, Machado de Assis (CARVALHO, 2008, p. 77).

A ousadia da equipe liderada por Carvalho foi exposta em todos os níveis do processo, começando com a escolha para locação do prédio do Automóvel Clube do Rio de Janeiro, um casarão abandonado. O cenário foi preparado com poucos elementos para proporcionar o máximo de improvisação. A iluminação foi trabalhada para criar grandes contrastes e gerar o clima operístico determinado pelo diretor. As cores foram, cuidadosamente, estudadas para traduzirem o “clima” da época e da narrativa, como se evidencia na figura 7.

fragmentação, que toma o lugar da totalização; determinando que a obra neobarroca seja anticlássica por natureza.

Figura 7 – Cenário de Capitu, *Automóvel Clube do Brasil*, Rio de Janeiro.



Fonte: DVD, TV Globo (2008-2009).

O figurino de trajes de época foi cuidadosamente construído, mais de uma vez os tecidos, por exemplo, foram tingidos e preparados. A tatuagem da atriz Letícia Persiles, como Capitolina adolescente, foi preservada e reproduzida no braço de Maria Fernanda Cândido, a Capitu adulta, como uma licença poética para representar sua personalidade transgressora, exposta na figura 8.

Figura 8 – *Capitu*: Tatuagem em Letícia Persiles; tatuagem em Maria Fernanda Cândido.



Fonte: DVD, TV Globo (2008-2009).

A cenografia e os desenhos de giz no piso representam o jardim; escadas indicavam a presença de andares superiores; móveis de época evocavam o século XIX assim como o revestimento das paredes com lambe-lambes, as portas e cortinas

suspensas, as quais simulavam portais ou marcavam ambientes. Todos esses detalhes se inspiravam nos recursos teatrais, como se percebe na figura 9.

Figura 9 – *Capitu*: Cenário com lambe-lambe e cortinas suspensas.



Fonte: DVD, TV Globo (2008-2009).

A maquiagem com a caracterização de Dom Casmurro como um *clown* trágico e a inclusão de anacronismos com adereços e objetos de cena, segundo Pucci Jr. (2011), representaram a simultaneidade dos séculos XIX, XX e XXI em algumas cenas. O autor cita diversas passagens em que isso acontece de forma inesperada: o encontro entre Bento e o poeta no trem de subúrbio, as ruas do Rio de Janeiro do século XIX com pichações e táxis, uma mulher de biquíni, o uso de celular pelo narrador, Bento e Capitu com fones de ouvido no baile, em que cada um ouvia uma música, como se percebe na figura 10:

Figura 10 – Bento (Michel Melamed) e Capitu (Maria Fernanda Cândido) com fones de ouvido em “*Capitu*” (2008).



Fonte: DVD, TV Globo (2008-2009).

Os adereços e os animais feitos como bonecos articulados, os transeuntes como bonecos de fachada, revelavam o “artificialismo explícito”, anteriormente, comentado por Collaço, o que se pode ver na figura 11.

Figura 11 – Capitu: Cavalo de madeira e homem em *display*.



Fonte: DVD, TV Globo (2008-2009).

Houve uma afinação que não era somente colocar a cor esperada em determinado lugar, ia além, ou seja, houve uma sintonia, que respeitava as leis criadas pela obra, houve sentido em todas as escolhas tomadas (COLLAÇO, 2013; MOURA, 2015; LEITE, 2015). A figura 12, em que Michel Melamed interpreta “Dom Casmurro”, na minissérie “Capitu”, numa vista do saguão central, ilustra essa intenção.

Figura 12 – Frame captado da minissérie *Capitu* (Michel Melamed).



Fonte: DVD, TV Globo (2008-2009).

Outro aspecto importante foi a continuidade de determinados recursos visuais já empregados, que agora apresentam mais densidade dramática. Por exemplo: as sombras das pessoas nas paredes e o narrador já estavam presentes em “Hoje é dia de Maria” (2005) como vemos na Figura 13.

Figura 13 – Sombras: *Hoje é Dia de Maria* (2005) e *Capitu* (2008).



Fonte: DVD TV Globo (2005, 2007, 2008).

“Capitu”³⁸ representa, portanto, por todas essas razões, tanto um momento de impacto como de amadurecimento da linguagem televisual de LFC.

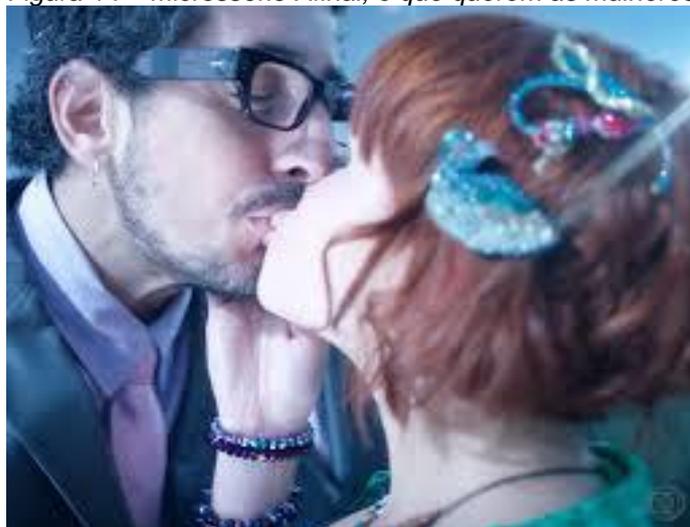
“Afinal, o que querem as mulheres?” (2010), microssérie também eleita para esta tese, com seis episódios, apresenta semelhança temática com a minissérie “Capitu”: é o ponto de vista masculino, um homem preocupado com a imagem que ele próprio faz da mulher, não percebendo como ela é na realidade. O outro aspecto de aproximação é a aparência *fake*, explicitamente falsa, entregue à fantasia e à poesia (MOURA, 2015). O diferencial fica na criação do texto original, que foi trabalhado em conjunto com João Paulo Cuenca, Cecília Giannetti, Michel Melamed, com texto final escrito por Carvalho.

A minissérie narra a história de André Newmann, psicólogo que, na sua tese de doutorado, tentava responder à pergunta, que Sigmund Freud formulou e dá título à obra. Assim, a minissérie se desenrola à medida que Newmann revê a sua relação com as mulheres de sua vida.

³⁸ O “Projeto Quadrante”, do qual *Capitu* faz parte, sofreu uma parada por um longo período, sendo que a estreia de “Dois irmãos” (2000), do livro homônimo do amazonense Milton Hatoum, foi em 2017, portanto fora do período hábil desta tese. O Projeto Quadrante, supostamente, encerrará com outra minissérie inspirada em “Dançar Tango em Porto Alegre” (1998), do romance com mesmo título, do gaúcho Sérgio Faraco. Para a última, não há previsão de realização ainda.

Embora tenha havido uma mudança radical nas imagens que, nesse caso, formam uma mistura de estilos Pop³⁹, *Kitsch*⁴⁰ e Retrô⁴¹, também percebemos a exuberância dos cenários e figurinos, além da artificialidade instituída tendo como referência a fotografia de David LaChapelle⁴² (PAIVA, 2015, p. 96). Esse procedimento gerou uma obra híbrida, que se apropria de referências, rompe com elas e recria uma linguagem pessoal (MACHADO, 2014). Os cenários têm cores carregadas, já que houve uma preocupação minuciosa na composição dos objetos e acessórios, contando com uma iluminação condizente com o clima emocional de cenas intensas, brilhantes e espetaculares (MOURA, 2015). A maquiagem das mulheres remete aos anos de 1950, com um forte apelo erótico às *pin ups*⁴³ norte-americanas. A figura 14 representa essas características ao exibir o beijo de Michel Melamed, como André Newmann, e Bruna Linzmeyer, como Tatiana Dovichenko.

Figura 14 – *Microsérie Afinal, o que querem as mulheres?*



Fonte: DVD TV Globo (2010).

³⁹ Arte Pop – originada na Inglaterra, nos anos de 1950, essa forma artística migra para os EUA, onde atinge o auge e se espalha pelo mundo. Seu maior expoente foi Andy Warhol (1928-1987). A ideologia desse movimento era incorporar valores da cultura de massa: publicidade, HQ e novas tecnologias como a tinta acrílica, vinílica e outras (DEMPSEY, 2003).

⁴⁰ Estilo Kitsch – termo derivado do alemão, tem uma conotação negativa e passa a ser empregado a partir do século XX. Também é produto do processo de industrialização e reflete o gosto da classe média, que pretende ascender socialmente. São exemplos dessa construção anões de jardim, bibelôs, douramento nos detalhes (MOLES, 2001).

⁴¹ Estilo Retrô – traduzido como *para trás* ou *em tempos passados*, o retrô francês da década de 1970 é o lúdico. Também se refere à obsolescência tecnológica das máquinas de escrever, ventiladores e geladeiras enormes. Disponível em: <<http://historia-e-estilo-do-mobiliario6.webnode.com/news/retro-ou-vintage-1/>> Acesso em 12 jan. 2016.

⁴² David LaChapelle (1963) – Fotógrafo estadunidense conhecido por seus editoriais nas revistas *Interview*, *Vogue*, *Vanity Fair*, *Rolling Stone*, *i-D*, *Vibe*, e *The face*. Também é diretor de clipes da indústria Pop.

⁴³ *Pin ups* – fotos de celebridades femininas em poses provocativas dos anos de 1940-1950, enviadas aos soldados para que eles as pendurassem em seus alojamentos e se motivassem a lutar na guerra.

Ao finalizar esta fase⁴⁴, destaco que este foi um período em que LFC dominou a linguagem televisual, já que as obras foram construídas com maior complexidade e economia nos jogos visuais. LFC tem uma atitude questionadora em relação ao papel da televisão e a seu próprio fazer, mantendo-se aberto a desafios visuais, de acordo com a cumplicidade que estabeleceu com as equipes com quem trabalhou. Por isso, o capítulo a seguir é dedicado às considerações teóricas sobre as estratégias estéticas e as inovações introduzidas por Carvalho na ficção seriada televisual.

⁴⁴ Em 2012, “Suburbia” (2012) foi a minissérie com oito episódios para a qual Carvalho escreveu o roteiro a quatro mãos com Paulo Lins, quando os temas da negritude, da sensualidade e da violência foram tratados (PAIVA, 2015). Nessa produção, Carvalho mudou totalmente o estilo. Visualmente, trabalhou com o realismo instituído para a televisão e se distanciou do “artificialismo explícito”, embora não se afastasse das soluções sobrenaturais de conto de fadas na narrativa (PAIVA, 2015). E em virtude do tratamento realista, esta série não é objeto para esta tese. E em 2013, foi a vez da escritora Clarice Lispector, cuja seção feminina do jornal Correio da Manhã (RJ), foi adaptada para oito episódios de um quadro do “Fantástico”, nomeado “Correio Feminino”. Depois Graciliano Ramos foi levado à tela, com o especial unitário “Alexandre e outros heróis”. Porém, estes dois últimos trabalhos não foram incluídos nesta análise, pois se tratam de especiais e não minisséries. Assim como as telenovelas de 2014, “Meu Pedacinho de Chão”, de Benedito Ruy Barbosa, que cativou adultos e crianças e “Velho Chico”, de 2016, do mesmo autor, que, por serem obras em outro formato, ficaram fora desta tese.

4 APROXIMAÇÕES E CONSTRUÇÕES TEÓRICAS PARA UMA “ESTÉTICA DA APROXIMAÇÃO”

O advento das novas tecnologias proporciona hoje que se pense em imagem em movimento ou audiovisual, para tratarmos questões relativas à imagem ou à narrativa. Em vista disso, os critérios de estética e de imagem em movimento que antes valiam apenas para o cinema são aplicados às obras gravadas em vídeo e às obras digitais. O diretor LFC, por exemplo, no começo de sua carreira, queria levar o cinema para a televisão, buscando o incremento das imagens e narrativas elaboradas. Essa discussão não faz mais sentido, uma vez que a distância entre o cinema e a televisão praticamente foi eliminada, graças às tecnologias digitais. A questão que é importante para LFC, em texto publicado por ele no site Quadrante Globo, é a preocupação de educar pelos sentidos os espectadores:

Prefiro continuar acreditando nesta espécie de contradição entre o eletrodoméstico e a cultura, o emissor e o avanço de seus conteúdos necessários. Melhor dizendo: educação pelos sentidos. Esta é a televisão que espero ver no futuro. De minha parte, ou sigo por este caminho ou, sinceramente, nada faz sentido (QUADRANTE GLOBO, 2008).

Ainda sobre esta questão da diferença entre os meios, é importante esclarecer que, embora seja considerado o dispositivo do cinema diferente do da televisão, é necessário lembrar que os dois resultam em projeções ou emissões luminosas numa tela para serem apreciadas pelo espectador. As palavras de McLuhan⁴⁵ (2000) são pertinentes nesta situação, ao declarar que cada meio de comunicação novo tem embutido o meio anterior; portanto, olhando para trás na linha sucessória das

⁴⁵ Herbert Marshall McLuhan (1911 - 1980) – Teórico da comunicação e professor canadense.

tecnologias, podemos perceber traços, vestígios ou características que permanecem em vigor.

Dessa forma, entende-se que a televisão carrega em sua gestação o cinema, que, por sua vez, traz em sua bagagem histórica uma referência primordial: o texto de Platão, a “alegoria da caverna”. Segundo Machado, esse texto, inaugura o pensamento ocidental, conforme ele relata abaixo.

A primeira sessão de cinema nos moldes em que conhecemos hoje, ou seja, numa sala pública de projeções, aconteceu há mais de dois mil anos, muito antes que Louis Lumière mostrasse as paisagens animadas de *La Ciotat* no Grand Café de Paris. Ela teve lugar na imaginação de Platão (que, por sua vez, a credita a Sócrates, num diálogo com o discípulo Glauco) e veio a ser conhecida posteriormente como a “alegoria da caverna”. Ela inaugura também, na história do pensamento ocidental, o horror à razão dos sentidos, o escárnio das funções do prazer, a repulsa a todas as construções gratuitas do imaginário, a negação, enfim, de tudo isso que, dois milênios depois, seria a substância de uma arte, que paradoxalmente, o próprio Platão inventava. Tudo, é claro, em nome de um compromisso sem tréguas com o conhecimento; não o conhecimento vulgar, ele próprio já acomodado às exigências do corpo e da sobrevivência, mas o conhecimento que transcende as determinações imediatas e voa em busca das essências (MACHADO, 1997, p.28).

Esta tese, ao pensar essa relação de hereditariedade, revela a opção por trabalhar a questão estética das imagens projetadas ou emitidas pela televisão e por trabalhar o modo como suas formas foram articuladas. Primeiramente, considera-se a existência das “projeções de sombras”, entendidas como imagens geradas na caverna que, para Platão, em sua obra “República”, eram a “aparência de realidade”. Em seguida, observaram-se as “imagens luminosas” geradas na ficção televisual como “realidades distorcidas”, criadas pelo diretor LFC. Consequentemente, percebeu-se que as “projeções de sombras” são análogas às “imagens luminosas”, já que representam “realidades” criadas por alguém e ambas são distorcidas. Dessa forma, o prosseguimento da reflexão sobre essa característica teve como base inicial dois textos: o primeiro é “Sombra e luz em Platão”, de Gerard Lebrun (LEBRUN, 1988); o segundo é “República de Platão recontada por Alain Badiou”, (BADIOU, 2014).

O texto de Lebrun (1988), por exemplo, faz uma análise minuciosa das passagens da alegoria da caverna e afirma que o paradigma é a luz. Ao citar Platão, identifica o momento que nos conscientizamos da luz ao percebermos que vivíamos antes na penumbra e não sabíamos disso. Lebrun abstém-se de narrar, a história da alegoria novamente, por isso, ele a dividiu em quatro partes (LEBRUN, 1988, p. 26):

1. Os prisioneiros imóveis têm apenas sombras que desfilam à sua frente. Estas sombras são consideradas verdadeiras, assim como os prisioneiros pensam que as ouvem falar, quando, na realidade, são os carregadores que falam ao mesmo tempo.
2. O homem que se liberta vê a luz do fogo e as marionetes que desfilam na estrada atrás do muro.
3. Lá fora, o liberto cego pela luz, aos poucos, se adapta e observa os seres e objetos que projetam sombras, aquelas mesmas que ele via antes.
4. Os olhos do liberto se elevam ao Sol, e ele chega à conclusão de que o Sol dá forma a tudo que via na caverna, para onde o forçam a voltar.

Lebrun ressalta o sentido da *educação* que somente se revela quando nos colocamos no lugar do prisioneiro dentro da caverna, o qual não tinha noção do que via, considerando as sombras projetadas como se fossem reais. Na condição de liberto, ele entra em contato com a luz do Sol. Não é por isso que ele é superior aos outros, mas sim porque compreende que o Sol dá forma às coisas do mundo. Somente com essa percepção é que não haverá mais confusão entre *aparência* e *realidade*. Antes, havia ignorância e ingenuidade. Platão, afirma o autor, chama atenção para o problema de que a maioria dos homens não sabe o que são imagens, pois não sabe separar aparência de realidade, ou seja, eles tomam de antemão que a aparência é *oposta* à realidade, o que é um erro, porque pode-se dizer, de outra forma, que a aparência representa a realidade, mesmo que seja uma realidade distorcida, portanto não faz *oposição* à realidade (LEBRUN, 1988).

Retomando o percurso de nosso liberto, que não confunde mais aparência com a realidade, retornando à penumbra, o lugar tão conhecido das sombras, passou a ser “outro completamente diferente” para ele. O liberto está transformado e seus companheiros não o reconhecerão. Esse processo se dá pelo “descentramento”, segundo Lebrun. Uma outra forma para dizer que o discípulo passa a ter autonomia ao pensar. O autor conclui afirmando que a *visão* platônica é uma máquina de guerra

dirigida contra o “senso comum”. Ela causa choque, por vezes, é violenta, sendo a única forma de se chegar à “tomada de consciência” (LEBRUN, 1988, p. 29).

Badiou, por sua vez, em seu texto, associa a caverna de Platão com a sala de cinema. Assim, ele dá início à narrativa do diálogo que Sócrates tem com seus discípulos: Amanda e Glauco. O autor faz a analogia da caverna com uma enorme sala de cinema, onde se estende um telão por toda a parede do fundo. A sala está lotada por milhares de espectadores, que observam o telão com fones nos ouvidos, presos às suas cadeiras desde que nasceram. Atrás dessa imensidão de pessoas, há uma passarela que se estende, paralela à posição da tela. Mais atrás da passarela, projetores lançam luzes poderosas à parede telada. Pela passarela circulam toda a sorte de objetos, bonecos, títeres, animais, manipulados por controle remoto. Esse movimento de coisas é projetado na tela em sombras disformes, que gritam e gesticulam. A massa de espectadores só ouve ruídos desconexos. Na alegoria, Sócrates, aos poucos, vai esclarecendo que estes prisioneiros “não dispõem de nenhum meio de concluir que a matéria da Verdade é coisa diferente da sombra de um simulacro” (BADIOU, 2014, p. 233).

Eis que homens fortes obrigam um espectador a levantar-se e andar ao encontro da luz dos projetores. Ofuscado, não compreende a luz, pois só conhecia as sombras projetadas. Continuando, homens fortes o arrastam para fora da sala e o levam por uma montanha acima, em pleno Sol, e o abandonam lá. Ofuscado pelo sol, ele fica em choque! Lentamente, acostuma sua visão e percebe que o Sol dá os contornos aos objetos que via antes, nas sombras da sala de cinema e lembra de seus companheiros de infortúnio. Novamente, ele é forçado a voltar e, de novo, fica cego, só que pela escuridão. Ele tenta se comunicar com os outros, mas só recebe o escárnio e a rejeição, já que não compreendem a “Ideia da Verdade Visível” e, talvez o matem. Sócrates, com essa alegoria, solicita que analisem a “história daquele que se evade do grande cinema cósmico”. Badiou, portanto, faz uma analogia ao associar a caverna com a sala de cinema moderno, uma das tecnologias que mais nos impacta até os dias de hoje. O fogo corresponde ao projetor, os prisioneiros são os espectadores, e o ex-prisioneiro é a figura do filósofo. Ele também fala da missão educativa do filósofo em mostrar a Verdade aos outros (BADIOU, 2014, p. 236).

Os dois textos, portanto, apontam questões importantes: o de Lebrun enfatiza a tomada de consciência como um rito de passagem, através do “descentramento”. O de Badiou ressalta a educação como uma missão. Esses textos são importantes para

a proposta nesta tese, pois parto do pressuposto de que há uma linguagem televisual nova, que pode ser associada a seguinte analogia: a sala da casa das pessoas é a “caverna/sala de cinema”, na qual a televisão com a sua telinha corresponde às sombras na “parede/projeções no telão”, os espectadores são os “prisioneiros/espectadores”, a tecnologia de transmissão é o “fogo/transmissor” e finalmente, para nós, o artista/diretor (LFC) é o “ex-prisioneiro/filósofo”, o qual tem a missão de educar visualmente os espectadores (conceito de Badiou), o que foi iniciado pela tomada de consciência (tese de Lebrun).

LFC produz “aparências” – através de ficções televisuais, segundo a analogia apresentada, ele busca dominar o “fogo”, com a tecnologia de produção de imagens. Ele cria imagens desconcertantes dentro do repertório até agora visto na televisão, provocando o “descentramento”, já que se pressupõe que também tenha a intenção de ensinar às pessoas não apenas a ver novas narrativas visuais, mas de “educar pelos sentidos” (Carvalho, 2008, p. 81).

Diante da comparação com a sala de cinema e a caverna que Badiou engendrou, há uma simetria em relação aos elementos imagens luminosas-parede/espectadores-prisioneiros/salão.

Na minha analogia, aceito o avanço tecnológico que a televisão proporciona pelo fato de ser associada ao “cinema dentro de casa”, no sentido de ser o meio de se ver a produção audiovisual no lar. A tecnologia televisual subverteu a simetria cinema-caverna, transformando a sala-caverna em uma pequena caixa, que emite imagens-luz miniaturizadas, para os espectadores.

A realização de uma obra audiovisual demanda uma equipe interdisciplinar e a coordenação de um diretor que, na medida do possível, possa traduzir em imagens e sons que foram determinados pelo roteiro. O fato de o diretor ser fiel a um texto literário ou não gera discussões até hoje, embora, desde os anos de 1990⁴⁶, haja um consenso de que este processo de adaptação seja encarado como uma recriação da obra de referência. No entanto, a maneira como essa obra é recriada indica uma estratégia, o que somente pode ser visto através da obra concluída. É importante pontuar que, embora tenha mencionado algumas passagens do processo de criação de LFC e não o tenha excluído da análise, não é nele que me concentro, atendo-me às obras entregues ao público.

⁴⁶ HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.

As minisséries “Hoje é dia de Maria” e “Capitu” foram realizadas com o intuito de propagar e popularizar as obras dos escritores, ou seja, são “aproximações”⁴⁷ audiovisuais, segundo o próprio diretor, dirigidas aos espectadores (CARVALHO, 2008, p. 79).

Considerando o período em que Machado de Assis escreveu seus textos, os estilos que vigoravam, na literatura no Brasil, eram os franceses do Realismo⁴⁸ e do Naturalismo⁴⁹ que foram, muitas vezes, reproduzidos ao longo do século XIX, em que se prezava a crueza da vida e da natureza pregando uma representação fiel de uma e de outra, através das palavras. Esses estilos da literatura migraram para as artes plásticas representando, em cenas prosaicas do cotidiano, trabalhadores e marginais sociais, considerados temas indignos de representação pela tradição do academicismo (GOMBRICH, 1981).

Entretanto, para Machado de Assis, o Realismo e o Naturalismo não passavam de uma descrição estéril da aparência externa ou interna das coisas, “uma estética do inventário”, algo burocrático (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 826). A esterilidade estaria em não perscrutar os sentimentos humanos, bem como suas relações com a realidade, pelas quais, como escritor humanista, ele tinha muita consideração. Para Assis, no Realismo e no Naturalismo, não havia o questionamento dos entrelaçamentos das partes que os compunham, já que sua interpretação era reduzida como se a simples exposição dos elementos bastasse. Já na realidade havia não somente questionamento, como também transformação, podendo-se perceber a sua relatividade e a riqueza de interpretações, quando outras camadas de compreensão eram criadas.

Portanto, para Machado de Assis, cabia ao artista a recriação de realidades e não somente a sua reprodução física ou a sua interpretação literal. O Realismo e o

⁴⁷ Segundo o LFC, tradução das obras dos escritores não seria um termo adequado e sim aproximação das obras dos escritores, como um diálogo entre eles e o próprio LFC (Carvalho, 2008, p. 75).

⁴⁸ Realismo – Movimento que decorreu da Revolução Industrial e se opôs ao Romantismo, expondo a realidade cotidiana como era na sua crueza. Na literatura foi definido por Gustave Flaubert, ao publicar “Madame Bovary”, em 1857, na França. No Brasil, foi com “Memórias póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis, em 1881. As características realistas são: descrições objetivas, que estivessem ligadas a interesses sociais, personagens problemáticos, sem idealizações. Nas artes plásticas, seu representante foi Gustave Courbet, que afirmava: “Não pinto anjos, porque nunca vi um”.

⁴⁹ Naturalismo – Movimento cultural que decorreu do Realismo e caracterizou a literatura, o teatro e as artes plásticas do final do século XIX, na França. Fortemente influenciado pela teoria da “Origem das Espécies”, de Charles Darwin, pelo processo científico positivista primava pelas descrições precisas. Seu maior representante francês foi Émile Zola; no Brasil, foi Aloísio de Azevedo. Na literatura buscava mostrar os desejos e instintos humanos, já nas artes, as formas remetiam à reprodução da natureza das coisas.

Naturalismo, na visão machadiana, eram empobrecedores. O importante para ele era o “sentimento íntimo”, conforme Jobim (2010, p. 77):

[...] o que vale para o escritor e para seus personagens, pois Machado não acredita em descrições de contextos e ações sem a contrapartida de como os personagens se sentem em relação a ambos. Não se trata, portanto, de uma negação dos aspectos por assim dizer "exteriores" na construção do romance, mas, isto sim, da reivindicação de que haja uma correlação coerente com a interioridade dos personagens que se movem nestes "exteriores". Para tornar mais clara a sua posição de achar que o modo apenas "inventariante" de tratar a realidade (modo que ele considerava um defeito do Realismo/Naturalismo) não era recomendável [...] (JOBIM, 2010, p. 75-94).

Paralelamente a essa reflexão sobre o realismo machadiano, coloco a questão do realismo na televisão brasileira. Segundo Sacramento, a década de 1970 é identificada como o período que marcou a transição do formato tradicional do melodrama para o moderno do realismo na teledramaturgia brasileira. Conforme o Capítulo 2 desta tese, a telenovela que inaugurou a nova estética foi “Beto Rockefeller” (1968-1969), que trazia uma temática centrada na “vida como ela é” daquele Brasil, numa linguagem coloquial, em um ritmo ágil com personagens tipicamente reconhecíveis no território nacional. Sacramento considera a estética realista como ideológica, porque reflete o olhar de quem a produz e destaca a diferença entre a realidade, como um “produto da experiência social coletiva num dado contexto de disputas pelo sentido”, e o realismo, entendido como o “reconhecimento estético de uma determinada experiência” como uma realidade que é resultado da “prática retórica: a verossimilhança” (SACRAMENTO, 2008, p. 3-10). O autor afirma:

O realismo é construído, portanto, na integração verbal, na socialização, na formação dos gostos e do olhar. Uma obra é realista se for assim reconhecida por seu público, se produtores e receptores estiverem envolvidos por significados e sentidos comuns, se experimentarem e reconhecerem, de algum modo, as mesmas convenções de representação do mundo (SACRAMENTO, 2008, p, 12).

Nem só esse realismo predominou na tevê. Tanto o “realismo burocrático” (que Machado de Assis não aprovava) como o “realismo televisual que se impôs na década de 1970 foram o pano de fundo para a produção tele dramaturgicamente de LFC, e por esta razão, suas imagens causaram tanto impacto.

O princípio de realidade postulado por Machado de Assis pode ser percebido, com mais ou menos intensidade, nas três mini e microséries escolhidas para análise, da obra de LFC. Esse princípio de realidade machadiano se alinha com o realismo conceituado por Sacramento, baseado na verossimilhança. Além de dominar a linguagem televisual, LFC é coerente em relação a essa concepção machadiana, quando lança mão de seu bem articulado repertório estético.

Nas três obras, temos três toques surrealistas diferentes que, pela própria definição de Surrealismo, se entende como “além do real”, mesmo que em todas as obras haja verossimilhança.

Em “Hoje é dia de Maria” (2005), a decisão do diretor foi a de instituir uma linha, que prefiro chamar de um surrealismo lúdico, a qual remete às evidências das “realidades” do imaginário da personagem “Maria”, em vez de se enfatizar o “artificialismo explícito”, definido por Collaço (2013, p. 48). Situações como as animações de marionetes, dos executivos e dos bonecos, aliadas à própria cenografia que simula o cerrado, o dia e a noite e à aparição de Asmodeu em sete formas diferentes e outras tantas ao longo da obra, comprovam uma atmosfera de sonho, que remete ao imaginário infantil.

Em “Capitu” (2008), fica explícito o princípio machadiano de que uma realidade é boa no drama operístico surreal criado. Além da opção “operística” da locação e da caracterização dos atores, Pucci Jr. (2011) chama de anacronismos algumas realidades surpreendentes criadas na obra televisual. Por exemplo, LFC reuniu duas realidades de tempos diferentes e produziu uma terceira. A realidade noventaista dos personagens é de total intimidade com a das novas tecnologias do século XXI, o que nos remete a uma terceira realidade visual: a do quanto a obra de Machado de Assis é atemporal.

Finalmente, em “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010), há um estilo *kitsch* surrealista, como uma paródia *fake* da confusão sentimental de André. As cores exuberantes, a quantidade exagerada de elementos em cada cena, o ritmo vertiginoso e a caracterização caricatural dos personagens são alguns exemplos que enfatizam isso.

Um desdobramento possível da relação entre a “realidade machadiana” e as obras de LFC corresponde ao conceito de “impureza”, desenvolvido por André Bazin (2014), em 1952. LFC transmuta essa impureza para a televisão, tanto ao se aproximar da literatura como ao produzir seus próprios textos, uma vez que é

impossível isolar as características da linguagem audiovisual, do teatro, da literatura ou da música naquilo que ele produz, conforme foi mencionado antes, no Capítulo 2.

Sem dúvida, as minisséries produzidas por LFC não seriam possíveis sem as artes visuais, a música, o teatro, a arquitetura, a fotografia e, principalmente, o desenvolvimento digital do vídeo. A tecnologia digital proporciona edições ágeis e efeitos de execução verossímil como a câmera lenta sem sobressaltos ou a rápida com nitidez e sem riscos na imagem. Portanto, a impureza está estabelecida na linguagem televisual.

Esta impureza no cinema, também, é aclamada por Badiou (2002, p. 104), como o cinema sendo “o mais-um das seis outras artes”. O filósofo não aceita a afirmativa de que o cinema seja a sétima arte, como uma soma de todas as outras, como o senso comum propaga. Ele deixa claro que o cinema estabelece uma relação dialética entre as outras seis artes. Não é apenas um teatro filmado, não é apenas uma música em movimento, não é uma pintura que se move. No cinema, identificam-se as contribuições das outras artes, que revelam novos significados em um conjunto que vale autonomamente. Badiou acredita que no cinema há lugar para a invenção de novas sínteses, já “que o cinema ampliou a possibilidade de novas sínteses” (BADIOU, 2004, p.38).

Em relação a um conjunto de minisséries em análise, nesta tese, consideramos, segundo Badiou, que em cada uma, o artista se revela incompleto. Somente com a união de todas elas, podemos ter uma visão aproximada desses momentos-obra da categoria arte (BADIOU, 1994). Compreendo que esses momentos criam uma entidade à parte, que não se remete ao artista, mas pertence à outra categoria. O conjunto de obras concerne à categoria arte/estética, quando a obra é entregue ao público, depois de considerada pronta. Ao artista incumbe a categoria da criação, do processo criativo com suas tentativas e incertezas antes da obra pronta. Diante dessa reflexão, faço recortes no conjunto da obra do artista, me aproprio do que já está público e, por isso, encontro a liberdade para fazer o meu próprio recorte e a minha própria análise.

Em outras palavras, nesta tese, considero que as escolhas já feitas pelo criador da obra expõem a sua intenção artística.

Badiou, em seu texto “Para uma nova teoria do sujeito”, sustenta que:

O sujeito de um processo artístico não é o artista [...] os pontos-sujeito da arte são as obras de arte. E o artista entra na composição desses sujeitos (as obras são as 'suas' obras) sem que se possa de nenhuma maneira reduzi-las a ele (BADIOU, 1994, p. 111).

Não somente dentro do conjunto televisual de minisséries (em que reinava o realismo – tanto o burocrático como o dos anos 1970 da televisão brasileira), as três obras escolhidas são realidades evidenciadas pelas rupturas artísticas, relacionadas também ao mesmo gesto criativo do grupo de minisséries de LFC. Este conjunto de três mini e microsséries – seja no excesso de experimentações para a configuração do surrealismo lúdico, em “Hoje é dia de Maria”, seja na contenção do drama operístico surreal, em “Capitu”, seja na parafernália *Kitsch* surrealista, em “Afinal, o que querem as mulheres?” – evidencia o sujeito e suas verdades singulares.

Essas rupturas revelam, na estética impura de LFC, uma necessidade de estetização nas minisséries, segundo França, que destaca essa característica como um modo de produção no mundo contemporâneo e na televisão. Especificamente em relação à televisão, França se refere à “criação cenográfica, à dramatização e à busca de representações fortes”. Cita, também, o “padrão Globo de qualidade” como uma matriz para as demais empresas televisuais e deixa bem claro que a “sobriedade não é o traço da televisão, que trabalha antes com a evidência” (FRANÇA, 2009, p. 35-36).

Na obra de Luiz Fernando Carvalho, há deslocamentos e estranhamentos. O domínio do fazer audiovisual, não se reflete apenas “ao narrar” uma história, surge também em “como narrar” esta história, principalmente ao incorporar intuitivamente esta natureza descontínua da linguagem audiovisual. Por exemplo, nas primeiras cenas de “Hoje é dia de Maria” (2005), vemos uma menina brincando com um pato. A menina é real, é a personagem “Maria”, e o pato não, é a marionete do pato que se move e, inclusive, mostra as suas cordas de sustentação. A imagem nos remete ao imaginário da infância, como se vê na figura 15:

Figura 15 – Frame captado da minissérie *Hoje é dia de Maria* (Carolina Oliveira).



Fonte: DVD, *TV Globo* (2005).

A ruptura não se dá somente por meio do animal-marionete, porque as plantas também são falsas e o céu é pintado, ou seja, tudo invoca o “surrealismo lúdico”. O estranhamento maior, contudo, se estabelece no momento em que percebemos que esta não é uma história para crianças e sim para adultos; ou seja, independentemente de o horário de exibição ser tardio, com certeza não é uma história infantil devido à forma como nos é apresentada. Há um tom sombrio – seja pelas plantas secas, seja pelo tom natural da madeira de que é feito pato (ele não é colorido como se convencionou para as crianças) – porque toda a paisagem é conhecida, mas, ao mesmo tempo, nos causa estranhamento devido ao contraste entre o universo infantil da criança e a representação do pato que foge a isso, o que cria um paradoxo.

Esse tipo de encenação nos foi familiar nos programas dirigidos à família e às crianças, quando tivemos o sucesso de “Mister Show”, em 1969, com “Topo Gigio”, um ratinho que falava, cantava e contracenava com Agildo Ribeiro. A farsa estava instituída: os cenários foram construídos em miniatura, o fundo se constituía de um pano na cor preta e havia uma separação evidente entre o palquinho de Topo Gigio e o espaço de Ribeiro. Nas décadas subsequentes, houve outros tantos programas com o mesmo recurso: “Vila Sésamo” (1972-1977), “TV Colosso” (1993-1997) e, na rede TV Cultura, “Castelo Ra-tim-bum” (1994-1997) (MEMÓRIA GLOBO, 2016; TV CULTURA, 2016). Entretanto, a questão que LFC nos coloca é o conceito de infância que é tratado com ares de adulto, o que nos dá “xeque-mates” visuais a todo o momento, como já foi exposto.

Retomando o paradoxo das imagens, elas nos remetem à proposta feita pelo pintor surrealista René Magritte, em sua obra “Isto não é um cachimbo”⁵⁰ (1929), defendida por Foucault (2002), no livro de mesmo nome. A arte é uma representação, artificialmente explícita, até mesmo, quando parece real. A questão não é “o que” é mostrado e sim, “como” é mostrado. Em outras palavras, uma coisa é o “tema do quadro” que, aparentemente, é o cachimbo; outra coisa, é “como este tema” é apresentado para o público. O pintor fez uma pintura, que era disfarçada de realidade, através de um tratamento pictórico, mediante o qual as passagens da luz à sombra são suaves como as captamos no meio tridimensional. É um estilo realista, que se aproxima do realismo fotográfico. Porém, ao unir a imagem ao texto transcrito na sua área inferior, o pintor torna sua obra surrealista no tema, na medida em que propõe uma reflexão ao espectador, propõe a ambiguidade das palavras em relação à imagem, causando estranhamento, como se percebe na figura 16.

Figura 16 – René Magritte, «Isto não é um cachimbo». 1929.



Fonte: Museu de Arte do Condado de Los Angeles, CA. Disponível em <<http://collections.lacma.org/node/239578>> Acesso em 15 fev. 2016.

Magritte faz a pintura comentar a própria pintura, desvelando-se em camadas organizadas de tinta sobre uma tela, junto ao texto que “parece” contradizê-la, convidando o espectador a pensar sobre a obra, a pintura e a arte. A reflexão, agora, se desenvolve sobre o tema modernista da “representação”. Magritte nos convida a

⁵⁰ “Isto não é um cachimbo” – Tradução de “*Ceci n'est pas une pipe*”.

questionar sobre o significado da imagem do cachimbo (sua representação), a palavra cachimbo e o objeto cachimbo, conseqüentemente, sobre o que é pintura e o que é pintar.

Um exemplo extremo também desse paradoxo da representação visual no cinema contemporâneo é o filme “*Shirley – visões da realidade*”⁵¹ (2013), com direção e roteiro do austríaco Gustav Deutsch. O diretor concebe o filme a partir de 13 telas do pintor realista americano Edward Hopper⁵², como se elas ganhassem vida. O artista estadunidense é conhecido por suas telas com cenários vazios e sóbrios, em que ele retrata a cultura da classe média americana. Embora retrate lugares comuns, como as ruas dos anos de 1930 a 1960, em que tudo parece no seu lugar, há algo sombrio nas paisagens da cidade, muitas vezes desertas. Nas cenas que apresentam personagens, eles geralmente estão sozinhos ou não se comunicam. Hopper soube captar o estado de desamparo e solidão de personagens urbanos, apesar da luz impactante que apresenta nos rostos, nos interiores ou nas fachadas.

Deutsch (2013), o diretor, teve predileção pelas pinturas de Hopper por serem intrigantes e misteriosas. Por meio delas, ele pode compreender a narrativa inserida nas imagens do pintor, que, por sua vez, também amava a literatura e o cinema. Com esse desejo, o cineasta criou a própria narrativa e construiu cenários em que a personagem Shirley, em *feedback*, reflete sobre a sua vida nos EUA com seu marido e fotojornalista, Stephen. Ela é uma atriz, mulher sensível e emancipada, que não aceita acontecimentos como a Grande Depressão, a II Guerra Mundial, o Macarthismo, o racismo e, muito menos, o conformismo da classe média, que encontrou naquele país; por isso, decide voltar à Paris, depois do desaparecimento de seu marido.

Segundo Deutsch, a frustração de Shirley é motivada pela constatação de que não pode interferir, diretamente, na vida social através de sua atuação no coletivo teatral. O diretor promove o entrelaçamento de textos em *off*, em que, por exemplo, liga eventos envolvendo o diretor teatral Elia Kazan, do *Living Theater*⁵³, com passagens da vida social e política do país. Ele também insere outras referências

⁵¹ “*Shirley - visões da realidade*” – Tradução livre da autora: “*Shirley –visions of reality*”.

⁵² Edward Hopper (1882-1967) – Pintor nova-iorquino dedicado às artes gráficas e à ilustração também, retratou a solidão da vida moderna americana: fachadas, postos de gasolina e bares iluminados por uma luz peculiar.

⁵³ *Living Theater* – Companhia de teatro americana, fundada em 1947, por Judith Malina e Julian Beck. Teve uma importante atuação contra a guerra do Vietnã, incentivando a desobediência civil. Pregava a quebra das fronteiras palco/plateia, arte/vida, atores/público.

visuais como a capa do livro, o poema de Emily Dickinson, ou as cenas dos filmes “Beco sem saída”⁵⁴ (1937) e “Uma tão longa ausência”⁵⁵ (1961). Esse entrelaçamento se dá nos cenários recriados, tridimensionalmente, baseados em telas de Hopper escolhidas por Deutsch.

O estranhamento causado, portanto, é o de perceber que aquelas imagens do filme parecem pinturas e, como tal, insinuam telas-vivas. Deutsch esclarece que a dificuldade foi produzir um cenário em que a luz e as cores fossem, exatamente, iguais às das pinturas, por isso ele contou com o trabalho da artista Hanna Schimek, porque ele não desejava pintar sombras fixas, ele queria reproduzir fisicamente a materialidade da luz. Assim, como diz o próprio subtítulo do filme, “visões da realidade”, atenta-se “à encenação da realidade, à imaginação da realidade, ao diálogo entre os mecanismos de ilusão chamados cinema e pintura”⁵⁶ (DEUTSCH; SCHIMEK, 2013, p. 11). Adiante, seguem seis figuras sobre três cenas do filme, seguidas por fotos de algum aspecto de sua construção. A todo o momento, nossos olhos mergulham na ambiguidade destas visões, em que muitos meios e técnicas participam em suas composições como a pintura, a arquitetura, o teatro, a dança, a moda, a movelaria, a música e a fotografia. Desse modo, todas as cenas têm a mesma introdução, em que se pode constituir uma linha do tempo da vida de Shirley e a descrição de cada cena a seguir será feita como um roteiro cinematográfico.

A figura 17 retrata a “Cena 3” na sala⁵⁷, em que a introdução indica, na tela preta e texto em branco, a data de “Domingo, 28 de agosto de 1932” e o locutor em *off* narra as seguintes notícias: “Nova Iorque: segue o comunicado da estreia do *Living Theater* na terceira semana de setembro, depois de intensos ensaios; Roma: para Benito Mussolini, nem a *Marcha Real*, nem *Querida Veneza* são adequadas para hino nacional italiano; Nova Iorque: acredita-se que mais de 25 mil trabalhadores de teatro foram demitidos, como efeito da Depressão...” Pausa. Em seguida, surge outra tela com fundo preto e texto em branco, definindo a data e a hora: Nova Iorque, 21h00.

⁵⁴ “Beco sem Saída” – Tradução para o português do título do filme “*Dead end*”, de William Wyler.

⁵⁵ “Uma tão longa ausência” - Tradução para o português do título do filme “*Une aussie longue absence*”, do diretor Henri Colpi.

⁵⁶ Tradução livre da autora de “*the staging of reality, the imagination of reality; a cinematographic dialogue between the machineries of illusion called cinema and painting*” (DEUTSCH; SCHIMEK, 2013, p. 11).

⁵⁷ “Cena 3” na sala – De 09’56” a 17’00”.

Figura 17 – “Cena 3” do filme “Shirley – visions of reality” acima e tela de Edward Hopper embaixo, “Room in New York” (1932).



Fonte: Disponível em: <<http://thewallbreakers.com/13-edward-hopper-paintings-recreated-as-sets-for-indie-film-shirley-visions-of-reality/>> Acesso em: 4 jul. 2015.

Fade in, panorâmica, *contra-plongée*, câmera fixa e centralizada no quadro da cena. No interior da janela de uma sala, ouvem-se os ruídos do movimento dos automóveis da rua, enquanto vemos Shirley sentada ao piano dedilhando suas teclas. A porta abre, e seu marido Stephen entra, senta na poltrona, abre o jornal e começa a ler, ela não se vira para olhá-lo. Ela levanta e abre o vidro da grande janela, está de costas para ele que a olha, mas segue lendo o jornal.

Plano americano, câmera fixa. Em *off*, ela pensa que não quer magoá-lo, somente deseja trabalhar e viver com o *Living Theater*. Ela se pergunta se o relacionamento fora do palco se reflete no trabalho: “Domingo à noite, as pessoas continuam saindo e se divertindo nos cinemas e teatros, mas como ela poderia sair nesta noite para ver “*Scarface*”?”. Está com medo da realidade e de como ela é. Ele a olha por um momento, e ela se pergunta se está se sentindo culpada. Quando o olha, ele desvia o olhar e segue lendo, assim ela conclui que não existem finais de semana para os jornalistas e que ele trabalhou todo aquele dia. Ela segue se questionando sobre como ele se diverte sendo confrontado com histórias horríveis todo o dia, baseadas no destino e no infortúnio, às vezes, de outras pessoas.

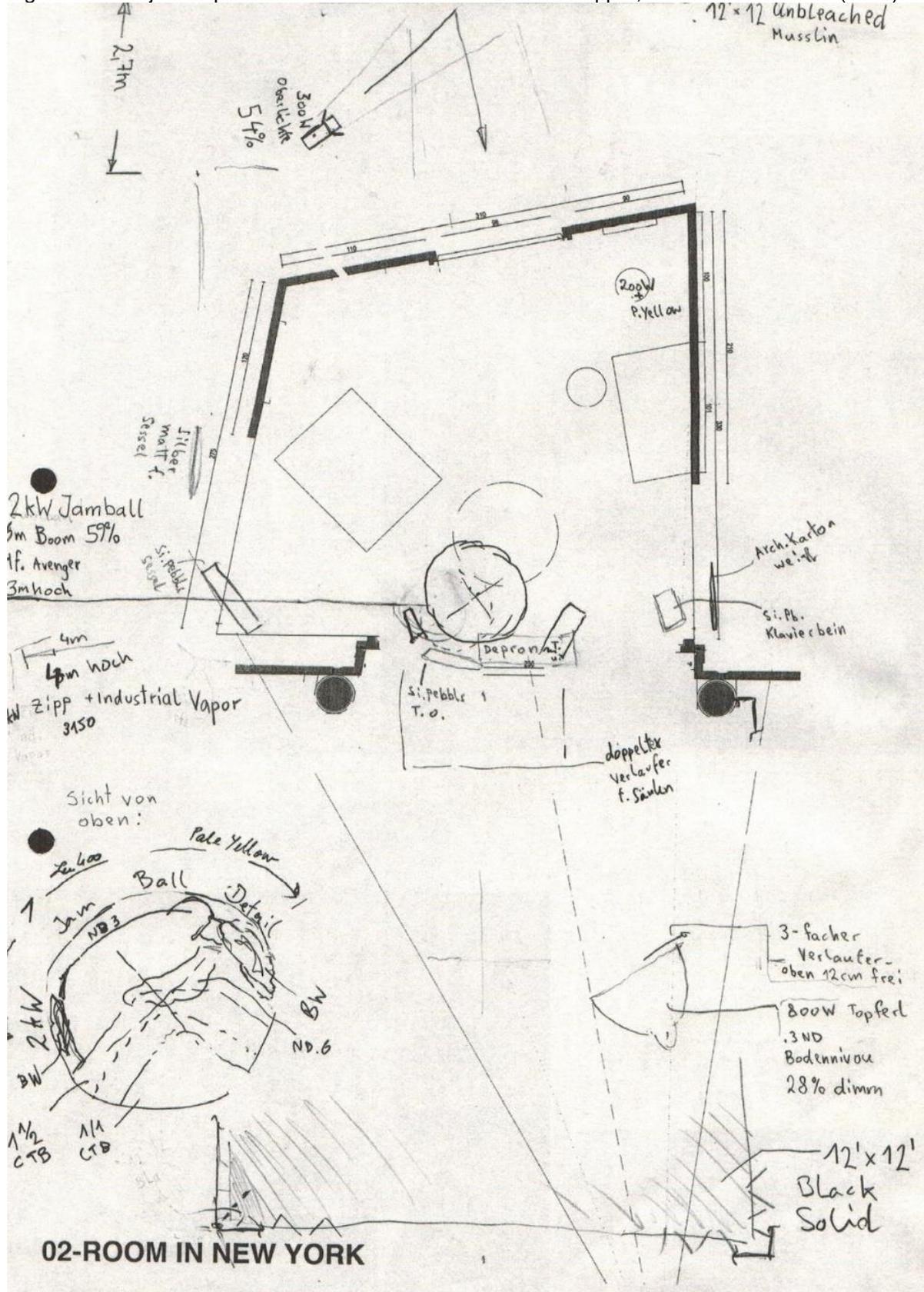
Primeiro plano, câmera fixa. Pessoas como o próprio vizinho deles, que toda a manhã, sai de casa com a maleta, fingindo que vai para o trabalho como de costume.

Plano americano, câmera fixa. Até que ela o vê na “fila do pão” à espera de restos de comida, em seu terno cinza sem gravata. O “*Living Theater*” deveria lidar com a tragédia da vida diária e não o contrário.

Panorâmica, câmera fixa. Ela fecha a janela, sempre de costas para ele, que a olha de novo, e ela considera que não é por causa dele que ela irá embora. A música em *off* começa. Ela volta ao piano depois vai à luminária e a acende. Ela fica na porta e olha para ele e ele para ela, ela sorri, vai até ele e o abraça, ele deixa o jornal e a abraça também. *Fade out*.

Na tela de Hopper, vemos a cena que retrata a abertura da janela da sala, Shirley sentada ao piano e seu marido, Stephen lendo jornal. Já na figura 18, vemos um aspecto do *making of* da cena, o projeto arquitetônico minucioso da disposição dos móveis, da circulação dos atores e da identificação da potência e posição de cada iluminação.

Figura 18 – Projeto arquitetônico baseado na tela de Edward Hopper, “Room in New York” (1932).



Fonte: DEUTSCH; SCHIMEK, 2013, p. 95.

Ao traduzir a cena da pintura para um cenário tridimensional, percebemos a preocupação com uma tradução do espaço da sala – perspectiva centralizada do olhar do espectador, cores das paredes, do figurino e da porta, iluminação – para que não surjam sombras indesejáveis. O posicionamento dos móveis foi planejado para que respeitasse o distanciamento, não dificultando o deslocamento da personagem e correspondesse à proporção da tela. A composição das cores e a iluminação do cenário têm uma condição visual correspondente não só aos tons quentes e frios da tela de Hopper, como também ao contraste entre esses elementos. Deutsch, por conseguinte, não produziu apenas a composição da tela de Hopper, ele a interpretou, foi além da transposição literal dos elementos visuais, embora não tenha dispensado este cuidado. Nesta cena, as cores quentes, os ruídos agitados em contraposição aos gestos lentos da atriz se referem a uma ponderação emocional da personagem em relação à posição da mulher e da arte na sociedade.

A figura 19, na sequência, corresponde à “Cena 5” no escritório⁵⁸, em que vemos como o espaço tridimensional é simétrico ao exposto na tela; por consequência, temos a constatação do apreço que Hopper tinha por imagens cinematográficas, pois seu olhar é panorâmico de uma câmera de vigilância fixa, em *plongée*, do canto superior direito do quadro da cena para o canto inferior esquerdo.

⁵⁸ “Cena 5” no escritório - De 22’25” a 27’54”.

Figura 19 – “Cena 5” do filme “Shirley – visions of reality” acima e tela de Edward Hopper embaixo, “Office in New York” (1940).



Fonte: Disponível em: <<http://thewallbreakers.com/13-edward-hopper-paintings-recreated-as-sets-for-indie-film-shirley-visions-of-reality/>> Acesso em: 4 jul. 2015.

Esta cena é apresentada com uma tela preta com a data em branco: “Quarta feira, 28 de agosto de 1940”; em seguida, ouve-se um locutor de rádio em *off* narrando notícias relevantes dos EUA (a chegada de refugiados da II Grande Guerra), da Cidade do México (a cremação do corpo de Léon Trotsky) e de Londres (uma pausa do mais prolongado ataque aéreo até aquela...). Pausa. Surge então a localização da cena: Nova Iorque, 10h00.

Fade in, plano americano, plongée, câmera fixa, do canto superior direito do quadro da cena para o canto inferior esquerdo: a sala do escritório está vazia e na penumbra; há música ambiente e ruído do metrô, seguido da projeção em movimento de sua sombra na parede. O áudio de uma voz feminina explica que Shirley e o Chefe estão fazendo um lanche na esquina e que comentam sobre a Guerra na Europa. Uma silhueta surge atrás da divisória, quando a porta se abre, acende a luz e entra o Chefe, que se dirige à sua mesa de trabalho. A narradora segue dizendo que Shirley está no *toilette* retocando o batom para desempenhar a função de secretária; ao fundo, toca uma música francesa justaposta ao ruído de máquinas de escrever. Shirley entra na sala e se dirige à sua mesa, examina papéis; a partir de agora, ouve-se sua locução em *off*, dizendo que os jornais nunca dormem como algum comentário que seu marido costumava fazer. Ela trabalha no departamento de publicidade, o que é um alívio para ela, porque é muito emotiva.

Primeiro plano, câmera fixa: ela segue lembrando que, para atuar no *Living Theater*, tomavam até as drogas dos protagonistas para maior veracidade da cena.

Panorâmica, câmera fixa, *plongée*, do canto superior direito do quadro da cena para o canto inferior esquerdo: no jornal, ela se sente preparada para desempenhar qualquer papel. Shirley se dirige ao arquivo e abre uma gaveta.

Primeiro plano, câmera fixa: seu chefe está entretido no seu trabalho.

Primeiro plano, câmera fixa: Shirley mexe na gaveta do arquivo.

Panorâmica, câmera fixa: um pé de vento faz voar um dos papéis no chão.

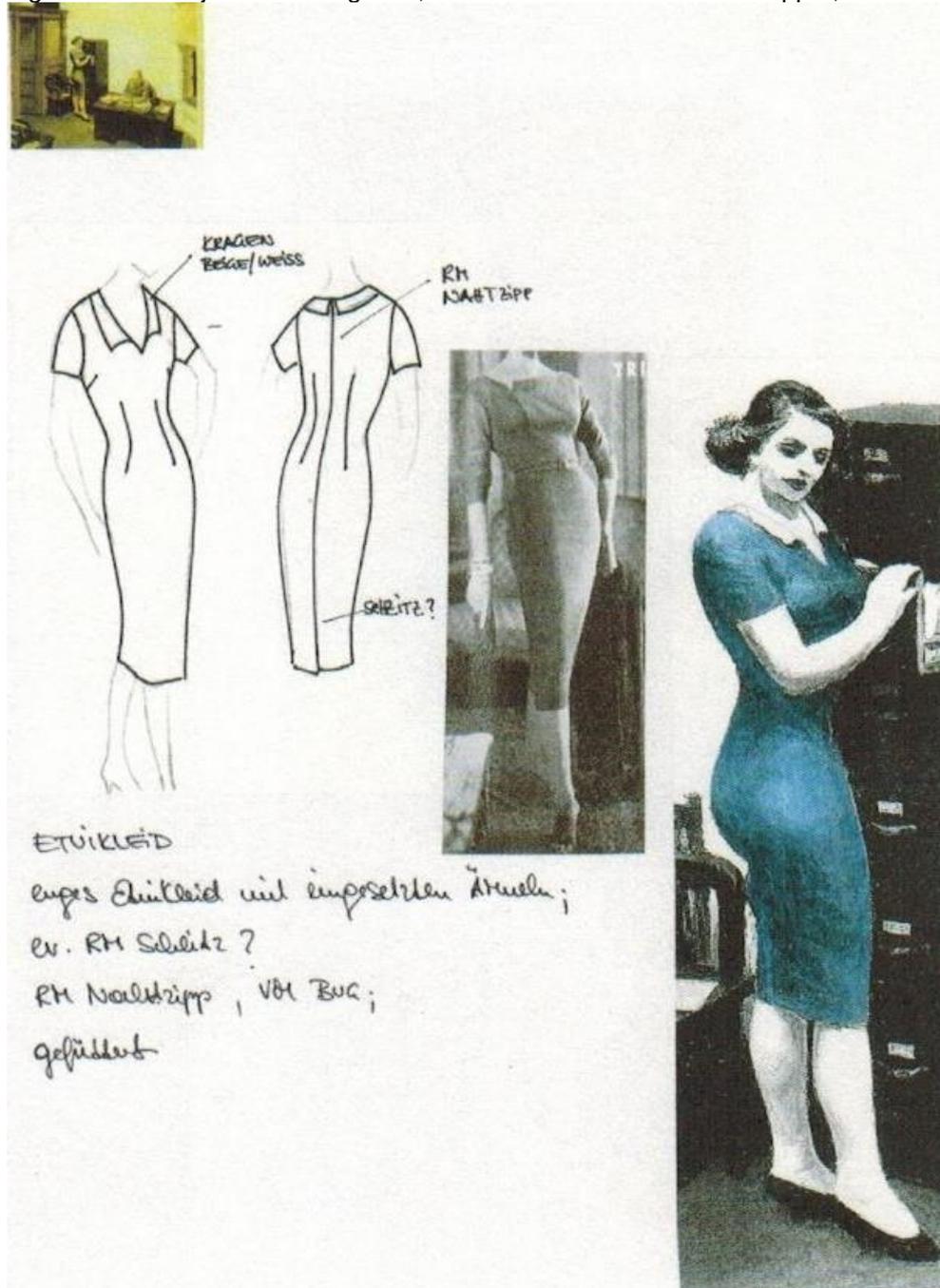
Plano americano, câmera fixa: ela o apanha e o entrega a seu chefe, que não tinha visto o acontecido.

Panorâmica, câmera fixa, *plongée*, do canto direito superior direito do quadro da cena para o canto inferior esquerdo: ruídos da cidade e do escritório ao fundo. Ele se levanta, cerra a janela e a cortina. Eles se olham, ela sai, ele toma os dois guarda-chuvas do cesto e se dirige ao corredor, fechando a porta, ao mesmo tempo em que

a luz se apaga. Vemos sua silhueta na divisória, novamente, ouvimos o sinal sonoro do elevador chegando e eles entram. O telefone toca. *Fade out.*

A cena da pintura de Hopper é a secretária junto à gaveta aberta do arquivo, olhando para seu chefe absorto no trabalho sentado à mesa. Já na figura 20, temos o planejamento do figurino de Shirley; do traje azul que ela usa, podemos ver o caimento do tecido e os cortes necessários à modelagem, o comprimento do vestido e o modelo dos sapatos.

Figura 20– Planejamento do figurino, baseado na tela de Edward Hopper, “Office in New York” (1940).



Fonte: DEUTSCH; SCHIMEK, 2013, p. 90.

Nesta cena, há preocupação em determinar o vestido e os sapatos da atriz. O tecido com caimento adequado e o estilo dos sapatos foram pensados para que não interferissem na postura da atriz, para que ela correspondesse aos aspectos da pintura. Também a escolha da cor azul foi pensada para ser análoga à cor eleita por Hopper. Porém, o mais desconcertante são os móveis e a desproporção com os elementos humanos, a fim de que correspondessem à perspectiva do olhar *contre-plongée* da tela plasmada pelo artista. Deutsch, nesse momento, apresenta a funcionalidade do ambiente correspondente à tela de Hopper e acrescenta o sentimento de segurança de Shirley ao considerar a dose de risco de sua atuação no teatro em relação à sua função de secretária do departamento de publicidade do jornal.

A figura 21, “Cena 9” no motel⁵⁹, por sua vez, foi introduzida pela tela preta com a data “Quarta, 28 de agosto de 1957” e pela narração das notícias. O locutor diz: “*Nashville*: inicia campanha para intimidar os negros, que matricularam os filhos em escolas de brancos; Havana: o Ministro do Interior Cubano, Dr. San Diego Rey, revogou a censura em todas as publicações em inglês que entram em Cuba, oriundas dos EUA; Nova Iorque: O filme “Galante e Sanguinário”⁶⁰... Pausa. Na sequência, surgem o local e a hora: “*Pacific Palisades* (bairro de *Los Angeles*), 18h00.

⁵⁹ “Cena 9” no motel - De 47’11” a 53’16”.

⁶⁰ “Galante e sanguinário” – Tradução do inglês: “*3:10 to Yuma*” (1957), dirigido por Delmer Daves, estrelado por Glenn Ford, Van Heflin e Felicia Farr.

Figura 21 – “Cena 9” do filme “Shirley – visions of reality” acima e tela de Edward Hopper embaixo, “Western Motel” (1957).



Fonte: Disponível em: <<http://thewallbreakers.com/13-edward-hopper-paintings-recreated-as-sets-for-indie-film-shirley-visions-of-reality/>> Acesso em: 4 jul. 2015.

Fade in, panorâmica, câmera fixa, centralizada: é um quarto de motel, Shirley está contra a janela aberta, ao lado da cama de casal. Lá fora, vemos o capô de um carro verde estacionado e colinas ao longe. Ouvimos a voz de Stephen está em *off*, dizendo que a pose parece boa para começarem; ocorrem então vários cliques do disparador da câmera. Ele a guia, pede para ela virar de costas para ele e olhar para

a janela. Acontecem mais cliques e ruídos incidentais. Ele diz para ela virar somente a cabeça e olhar para ele.

Plano americano, câmera fixa: mais cliques e ruídos da rua. Ele pede para ela sentar na cama, um telefone toca, é para ela olhar para a janela. Mais cliques e outro toque de telefone. Ele diz para ela olhar para a porta. Mais cliques. Ele diz para ela olhar para ele.

Panorâmica, câmera fixa: ele pede para ela sentar na cama, depois olhar para a porta à direita.

Primeiro plano: cliques, ele pede para ela olhar para trás, para ele.

Close, câmera fixa: neste momento ela diz, em *off*, que é a primeira vez que Stephen pede para ela posar para ele. Mais cliques. Ela segue dizendo que também é a primeira vez que ela o observa atrás da câmera, parecendo estranho, uma vez que se conhecem há tanto tempo.

Panorâmica, câmera fixa: ele pede para ela virar o corpo na direção dele e colocar a mão sobre a cama. Ruídos.

Close na mão, câmera fixa: ela segue dizendo que esta situação simplesmente nunca aconteceu antes e que também não acontecerá de novo.

Panorâmica, câmera fixa: ela percebe que ele se tornou um estranho para ela naquele momento, assim como ela poderia estar sendo estranha para ele também. Mais cliques. Ela diz que seria como uma mulher que se portasse e parecesse a mulher que ele imaginou para a sua fotografia; cliques.

Close nela, câmera fixa: ela considera que passou por isso com vários diretores. Mais cliques. Mas sua conclusão é, que com o marido, é diferente: tenso, quase erótico. Porque estava sendo tratada pela pessoa mais próxima de sua vida, como uma estranha, a fim de se tornar outra pessoa, alguém que ela criou de acordo com a imaginação dele, para ele. Cliques.

Panorâmica, câmera fixa: enquanto Shirley pensa, vai modificando sua posição, se inclina à frente e toca o peito do seu pé.

Primeiro plano, câmera fixa: vem subindo com sua mão ao longo de sua perna suavemente. Stephen clica mais rápido.

Panorâmica, câmera fixa: música em *off*, que trata de abandono e morte, o que se pode fazer...

Primeiro plano, câmera fixa: ela ergue os braços atrás da cabeça e olha para ele, acaricia sua nuca e, devagar.

Panorâmica, câmera fixa: solta seu cabelo.

Primeiro plano, câmera fixa: e volta a olhar para ele, sacode a cabeça.

Panorâmica, câmera fixa: continua sacudindo a cabeça.

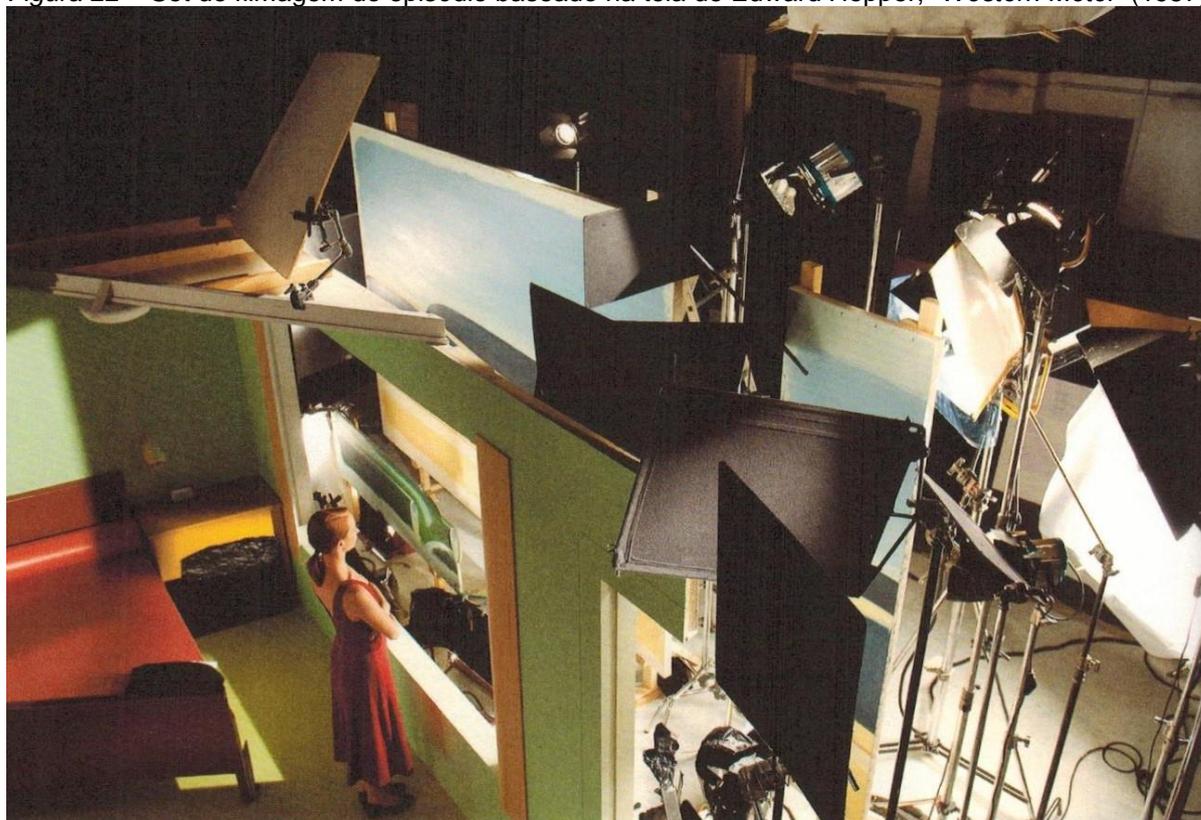
Primeiro plano: ela se acomoda de costas para Stephen, baixa a alça do lado direito de seu vestido olhando para ele e depois a alça do outro lado.

Panorâmica, câmera fixa: se deita na cama e apoia os joelhos no pé da cama, sendo que uma perna fica erguida e a outra dobrada.

Primeiro plano, câmera fixa: tira um sapato, depois o outro. Panorâmica, câmera fixa: encerra com cliques. *Fade out.*

No filme de Deutsch, percebemos como o diretor foi rigoroso ao obter as cores, iluminação, figurinos e mobiliários como estão representados nas telas, criando simulacros em 3D com áudio. A figura 22 demonstra todo o aparato de iluminação nos bastidores da cena. Vemos a quantidade de tripés e refletores, bem como a paisagem pintada por Schimek, para servir de cenário à janela. O que normalmente não ocorre, revelando a obsessiva busca da fisicalidade da luz e da profundidade de cena.

Figura 22 – Set de filmagem do episódio baseado na tela de Edward Hopper, “*Western Motel*” (1957).



Fonte: DEUTSCH; SCHIMEK, 2013, p. 95.

Essa cena exigiu um cenário de grande complexidade na iluminação e na escolha das cores para a composição do ambiente interior e exterior. Nesse planejamento da incidência e direcionamento da luz, foi gerada uma sombra significativa na parede, conforme a da pintura de Hopper. O capô do automóvel também é recortado independentemente da paisagem, para dar a sensação de tridimensionalidade à cena e fazer jus à composição do pintor. Deutsch captou bem a tensão da mulher na tela de Hopper, retratada com a mão apoiada ao pé da cama que, pouco a pouco, se transforma em uma calorosa cena erótica de acordo com a temperatura elevada do sol que invade o ambiente do quarto.

Deutsch tem as telas de Hopper como referências e cria uma narrativa sobre o panorama histórico dos EUA. Dessa forma, introduz uma nova estética visual ao contar a trajetória de Shirley. De modo livre, cria a narrativa para Shirley, o que não está explícito nas telas de Hopper. Ao tomar as telas de Hopper tornadas públicas, elas deixaram de ser apenas a poética de Hopper, porque, no momento em que o diretor se apropria delas, passam a ser uma outra entidade composta Deutsch/Hopper. Elas viram uma síntese estética que dizem mais respeito a Deutsche, uma vez que Hopper já está transformado.

Na obra dos diretores, tanto em Deutsch como em Carvalho, vejo uma analogia entre o rigor às imagens a que Deutsch se impõe e o rigor ao texto a que LFC se submete. O diretor brasileiro partiu de textos de sua autoria e de outros escritores, para introduzir uma nova estética televisual e contar a trajetória dos personagens. LFC tem a liberdade de criar novas imagens, porque é o que ele “vê nas entrelinhas” do texto. Mesmo com o sotaque caipira generalizado do interior do Brasil, as cenas de “Hoje é dia de Maria” são ricas em recursos visuais e tecnologia. Em “Capitu”, por exemplo, o diretor também manteve o texto de Machado de Assis do século XIX, introduzindo múltiplas épocas visuais convivendo juntas. Em “Afinal, o que querem as mulheres?”, a linguagem coloquial do texto está transposta de forma natural nos personagens e as imagens traduzem um universo hiperbólico das emoções de André Newmann.

Nas minisséries de LFC, há a reafirmação de atmosferas que envolvem o espectador e que o transportam à infância com o surrealismo lúdico (“Hoje é dia de Maria”), ou com o expressionismo do drama operístico surreal (“Capitu”), ou com o espetáculo do *kitsch* surrealista (“Afinal, o que querem as mulheres?”). Mais que o termo “atmosfera” ou “ambientes”, por conseguinte, cabe, para elucidar melhor a

estética de LFC, o conceito de *Stimmung*, de Gumbrecht (2014, p. 30), o qual será desenvolvido no próximo subcapítulo.

4.1 A Estética da Aproximação

Quais as proximidades estéticas entre as artes visuais e uma produção televisual que supostamente queira do espectador uma interação e uma reflexão exigidas mais regularmente nos círculos cultos da Arte?

Até esta etapa da presente tese, as inter-relações entre as artes visuais, o cinema/audiovisual e a produção televisual foram tratadas e exemplificadas sob vários aspectos práticos e históricos. Também se discutiu o papel de LFC como um autor da dramaturgia televisual que tem, clara e textualmente, a intenção de provocar no espectador um estranhamento capaz de causar indagações, apreensões, reflexões e conhecimento.

Antes de realmente efetivar as aproximações estéticas pretendidas entre obras de artes visuais e sequências da produção televisual de LFC, buscar-se-á, por conseguinte, construir mais detidamente o corpo teórico que permite efetuar essas interligações.

4.1.1 A Concepção de *Stimmung* em Gumbrecht

Hans U. Gumbrecht nasceu na Alemanha. Atualmente, atua como professor de literatura na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos. A partir do campo da literatura, ele retoma o termo *Stimmung*, historicamente relevante para os estudos da Estética da Arte e pressupõe a extensão da sua concepção a qualquer manifestação artística. Nesta tese, esse termo será utilizado no processo de compreensão e aproximação estética dos dois campos da produção visual com os quais já venho construindo o meu discurso: a produção televisual e as artes visuais.

Gumbrecht esclarece que, em sua etimologia, a palavra *Stimmung* remete ao sentido da audição, a escutar corretamente os sons, aspecto que projeta esta concepção na esfera física da sensoriedade e corporeidade. O autor destaca:

É sabido que não escutam apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que ‘acontece’ aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os ‘envolve’ (GUMBRECHT, 2014, p.12-13).

O que parece importar é o estabelecimento de conexões entre os aspectos materiais e formais da obra (de um texto, uma música, uma pintura) com seus efeitos no corpo e nas sensações interiores, afetivas, provocados no leitor/espectador. Gumbrecht oferece, para exemplificar essa sensação e possibilitar uma primeira proximidade à concepção de *Stimmung*, o exemplo literário de *Morte em Veneza*, de Thomas Mann:

Não consigo pensar num único leitor conhecedor desse texto que alguma vez se tivesse surpreendido com o fato de Aschenbach e Tadzio nunca ficarem juntos; ou de que a existência de Aschenbach – pelo menos desde a chegada em Veneza – seja a de um ser-para-a-morte. O livro é mesmo a evocação de uma decadência *fin-de-siècle*, em toda a sua complexidade – em nuances, odores, cores, sons e, acima de tudo, nas dramáticas alterações do clima atmosférico, que tanta fama deram a essa obra (GUMBRECHT, 2014, p.15).

É esta atmosfera, este clima sombrio de um *ser-para-a-morte*, construído na escritura de Mann que institui e constitui o *Stimmung* de *Morte em Veneza*. A fim de enfatizar ainda mais essa percepção, Gumbrecht salienta:

Ler em busca de *Stimmung* não pode significar ‘decifrar’ atmosferas e ambientes, pois estes não têm significação fixa. Da mesma maneira, tal leitura não implicará reconstruir ou analisar a sua gênese histórica ou cultural. O que importa, sim, é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles (GUMBRECHT, 2014, p.30).

Em outras palavras, podemos tentar dissecar uma imagem em todos os elementos que a representam, que o *Stimmung* não é apreendido pela lógica ou por operações intelectuais, apenas pela realidade afetiva que se apresenta, sua presença “são ambientes com substância física, que nos tocam ‘como se de dentro’”, também

porque cada *Stimmung*, sob o ponto de vista histórico e cultural, é único, uma vez que os componentes que o constituem se esvanecem quando em busca de sentido (GUMBRECHT, 2014, p. 28-30).

Gumbrecht associa o termo *Stimmung* à palavra *Stimme*, que significa voz, e ao verbo *stimmen*, que, em alemão, é o “ato de afinar instrumentos”, o qual, por extensão, também significa “estar correto”. Ele busca também relacionar o termo que utiliza as palavras em inglês, que o traduzem da melhor maneira possível, e sugere:

[...] ‘*mood*’, uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão e ‘*climate*’, alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas, exerce uma influência física. *Stimmung*, então, seriam estados de espírito e as atmosferas específicas experimentados num *continuum* (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

O autor adverte, também, que aceitar a concepção de *Stimmung* como uma sensação física e afetiva, como uma “presença”, como uma atmosfera, como um ambiente, como um clima definidor de uma produção artística envolve quase sempre abrir mão das precisões teóricas e dos métodos mais racionais de análise (GUMBRECHT, 2014, p. 28). Em português, esse termo é traduzido como “ambiência”, embora não seja aceito por todos os autores. Para esta tese, adotou-se a forma original *Stimmung*.

4.1.2 De Heidegger a Gumbrecht

De forma breve, a trajetória de Gumbrecht será apresentada para construir o conceito de *Stimmung*, partindo de sua análise de textos escritos por Heidegger, principalmente, com o título de “De uma conversa sobre linguagem entre um japonês e um indagador”⁶¹, escrito nos anos de 1953-1954 e publicado somente em 1959, no qual Gumbrecht desenvolve o conceito de “produção da presença”. Segundo o estudioso, para Heidegger, a “experiência estética era sempre uma experiência epifânica”:

A experiência estética (essa parece ter sido a intuição decisiva de Heidegger) abre para a experiência limite do *Sein*, e ela, dessa forma, pertence a uma epistemologia que é baseada no contraste entre nada/*Sein* e o mundo das

⁶¹ No original “*Aus einem Gespräch vorder Sprache – zwischen einem Japaner und einem Fragenden*”.

formas, no lugar de pertencer à distinção – metafísica - entre espiritualidade e materialidade (GUMBRECHT, 2016, p. 69).

Heidegger tinha perscrutado uma questão cara aos asiáticos: o “nada”. O nirvana ou nada seria a tentativa de evitar a produção de sentido, uma vez que o nirvana não é o vácuo/vazio ocidental e sim a “ideia de uma esfera de completude na qual nenhuma distinção é feita”, quer dizer que não há fronteiras, diferenças, medidas e nenhum sentido é produzido” (GUMBRECHT, 2016, p. 49). Gumbrecht esclarece que, na cultura oriental, produzir sentido é dar forma ao nada e, na cultura ocidental, “produzir sentido é interpretar, isto é, buscar e identificar sentido nas coisas e nos humanos e/ou atribuir sentido a elas” (GUMBRECHT, 2016, p. 75). Ele também explica que há três “reivindicações de simultaneidade” (na filosofia de Heidegger). Uma delas será trabalhada nesta tese: “a simultaneidade dentro do Ser (*Sein*), a não distinção entre aquilo que está presente e aquilo que está ausente”. Além disso, essa reivindicação de simultaneidade deve ser uma epifania, “o que significa que deve ser, junto à aparição de uma possibilidade de forma, a aparição de uma possibilidade da presença (que, por conseguinte, deve incluir a possibilidade da ausência)” (GUMBRECHT, 2016, p. 63-64).

Dessa forma, constrói-se a relação entre as instâncias da epifania e a possível experiência do nada e do *Sein*, para Heidegger (segundo Gumbrecht), porque o filósofo vincula a “existência humana como uma busca e uma travessia de um limite”, sendo os limites determinados, de um lado, pelo nada/*Sein* (“o domínio de múltipla indistinção”), e, de outro, pelo mundo estruturado, dos entes (*des Seinden*). Portanto, somente através de uma experiência limite de um momento – quando a indistinção do *Sein* “quase cruza a fronteira” para a “forma e a distinção entre ausência e presença”, no instante em que “forma e incorporação se manifestam e, em seguida, desaparecem” – ocorre a representação da simultaneidade da presença e da ausência (GUMBRECHT, 2016, p. 67).

É importante que eu retome a situação relatada no início deste capítulo, daquele homem que foi levado para fora da caverna e, agora, tenta mostrar outras realidades que, ora se tornam presentes, ora se tornam ausentes, aos companheiros aprisionados. Também parece possível saltar à frente e identificar LFC como este homem conhecedor do lado de fora da caverna que, com a sua prática, cria novas realidades que, ora se tornam presentes, ora se tornam ausentes para os espectadores.

Gumbrecht chama a atenção para o fato de a filosofia de Heidegger ser próxima à cultura oriental de uma forma inesperada, porque o filósofo aponta os conceitos de “gesto” (*Gebärde*), “graça” (*Anmut*) e “alusão” (*Wink*) e explica o porquê disso:

Todos os três termos mostram uma forma. Eles todos são – em modos diferentes – incorporações da forma que eles fazem aparecer, eles são todos momentâneos. Uma forma de unificar essas três observações seria, portanto, dizer que graça, gestos e alusões, assim como a linguagem poética, são todas instâncias da emergência da incorporação da forma – instâncias nas quais a emergência da incorporação da forma anda de mãos dadas com seu desaparecimento. Ainda outra - e mais condensada – forma de dizer a mesma coisa é chamar graça, gestos, alusões e linguagem poética como instâncias da epifania (GUMBRECHT, 2016, p. 66).

Em outras palavras, para Heidegger (segundo Gumbrecht), o que caracteriza a existência humana (*Dasein*) e define seu destino é “manter a duplicidade dos entes (*Seindes*) e do Ser (*Sein*) em sua complexidade intrínseca, junto à compostura (*Gelassenheit*) que permite que isso aconteça” (GUMBRECHT, 2016, p. 64). Por sua vez, *Gelassenheit*, a “calma compostura”, é “ficar quieto por um segundo, não ter a necessidade de produzir novos conceitos (conhecimento) o tempo todo e de transformar a mim mesmo ainda uma vez”, ou de uma maneira mais sintética, como uma “atitude adequada de deixar as coisas aparecerem como são” (GUMBRECHT, 2016, p. 21-34).

Nas obras de LFC, vejo a graça estética, os gestos que contrariam o ritmo televisual e alusões a outras realidades, que confirmam o encaminhamento à “calma compostura”, de forma que passo da epifania ao desaparecimento.

4.1.3 Entre a presença e a ausência – sobre a epifania e o desaparecimento

Gumbrecht estabelece que a arte é a manifestação da experiência de mundo independente da produção de sentido, uma experiência não somente reduzida a esta produção de sentido. É “um acontecimento de epifania”, algo material que ganha forma, presença e desaparece (GUMBRECHT, 2016, p.75). Já o *Stimmung* se refere aos efeitos relativos à alteridade, “é aquilo que nos afeta, que no ato da leitura (ou da visão) envolve o presente do passado em substância e não um sinal do passado, nem sua representação” (GUMBRECHT, 2014, p. 25).

Gumbrecht se refere às “[...] atmosferas e ambientes, pois estes não têm significação fixa [...]”, ele narra sobre um estado mutante, que, na sequência, por um instante, foi suspenso (GUMBRECHT, 2014, p. 32). Vemos que o autor, ao descrever um estado de suspensão, se aproxima de Lebrun em relação ao “descentramento” tratado antes, ou seja, como descentramento que gera algo imprevisto, não conhecido, algo do qual não temos referência que, devido a esta falta, produz estranhamento e suspensão.

4.1.4 O movimento cinematográfico e a presença / ausência

Badiou criou outra proposta sobre novas relações entre “descontinuidade” e “continuidade”, referente ao movimento cinematográfico. O filósofo francês inicia sua defesa alegando que o cinema e a filosofia são “sempre uma questão de síntese”. Ele chama atenção para fato de que não há uma oposição real entre o “tempo construído da montagem” e a “duração pura”; conseqüentemente, não há uma oposição completa entre a “continuidade” e a “descontinuidade”. No cinema, o que vemos são imagens, para ele, nem contínuas, nem descontínuas, apenas imagens (BADIOU, 2004, p. 48-50). Por exemplo em “Capitu”, vemos a personagem e sua história, porém, somos sobressaltados por imagens surrealistas que nos desconcertam. Essas imagens estão conectadas na continuidade da história, mesmo sendo descontínuas momentaneamente.

Badiou segue dizendo que “o cinema é uma promessa de que se pode viver na descontinuidade. A descontinuidade pode continuar”. Ele também adverte que “não é a ideia de que a descontinuidade desapareça na continuidade, mas sim, a ideia de que a descontinuidade seja sempre possível”. E conclui que “o cinema é o milagre do visível como milagre permanente e como ruptura permanente” (BADIOU, 2004, p. 48-50).

Gumbrecht também revela convergência com essa concepção, além da citada acima em relação a Lebrun. Se levarmos em consideração os conceitos de presença e ausência que Gumbrecht (depois de Heidegger) propõe como aquilo que não é fixo, se pensarmos na constituição do movimento no cinema (ou mesmo no vídeo digital) em que temos os *frames* como uma sucessão de imagens paradas, que avançam em sequência à frente de nossos olhos - como uma “descontinuidade”, se entendermos

que essa imagem que a retina mal tem tempo de processar já tem outra para processar como uma “continuidade”, podemos considerar como uma manifestação da presença/ausência, do movimento na nossa mente. Dependendo do que essas presenças/ausências apresentam, podemos ter *Stimmungen*⁶² e, por que não, epifanias gumbrechtianas.

Essas sínteses expostas na obra pronta, conforme Passeron (1997, p.104), refletem dialeticamente no pensamento, na psique e na visão de mundo de cada um, por meio de “uma sensação que se contém nos prazeres da hedonê”. Também, o filósofo define o objeto da estética:

“A estética tem por objeto de consciência e de reflexão todo o universo que chega a nós pelos sentidos, os sentimentos, a linguagem afetiva, em suma, a totalidade do mundo recebido pelo *Dasein*, nos três níveis de sua situação: pessoal, histórico e fundamental” (PASSERON, 1997, p. 105).

Nesse sentido, os filósofos tratados acima - Gumbrecht, Lebrun, Badiou e Passeron - traduziram o processo estético de transformação do homem em contato com obras de arte. Deste modo, passo à próxima etapa, em que o que vemos na imagem, ganha o protagonismo para fundamentar as análises nesta tese.

4.1.5 Proposta de simetria entre procedimentos artísticos – entre epifanias

A proposta desta tese é constituída por aproximações através da simetria de procedimentos artísticos que, em outras palavras, é a maneira como se configura a articulação de um repertório estético e técnico no audiovisual e a pertinência dos procedimentos de referências visuais de múltiplos meios como pintura, fotografia, sistema de cores e outros. Estes procedimentos correspondem aqui, aos recursos de linguagem visual presentes na configuração formal da obra, é o que determina a aparência da obra. Estes procedimentos visuais determinam uma linguagem paralela e complementar ao texto, à narrativa. Por exemplo: se vemos um elemento vertical que ocupa o centro da imagem e outro a seu lado, que se curva sobre ele, percebemos uma relação de proteção e de cuidado, sendo que, no outro extremo, talvez,

⁶² *Stimmungen* – Plural de *Stimmung*.

sufocamento, é nesta síntese visual, que se estabelece a simetria formal. O conjunto da narrativa em que os elementos estão localizados, estabelece a leitura mais adequada.

Ainda para este trabalho, a aproximação não é apenas uma correlação entre linguagens visuais, antes de tudo, ela se torna possível na apropriação de procedimentos visuais simétricos. Se na minissérie, um personagem surge pintando seu próprio rosto, é isso o que caracteriza a cena, há uma simetria com o procedimento visual de um pintor fazer um autorretrato, que é uma categoria da pintura. Não quer dizer que os dois, personagem e artista retratado, devam apresentar semelhanças físicas, porque não é uma questão de aparência do tema, na cena ou na pintura. É uma questão de construção de gestos, de cores, de luzes e sombras distribuídas em um espaço em que esses elementos são adicionados, como uma sobreposição de elementos numa superfície. Ou seja, é uma questão de como a pintura se forma por películas de tinta que se empilham sobre a tela. A apropriação de procedimentos visuais reconstitui a materialidade da cena e da tela da pintura.

Isso quer dizer que, na cena, vemos como o personagem pinta a sua face, mas, na pintura em tela, não vemos o artista pintá-la. A obra já está pronta, o espectador pode reconstituir o modo como o artista fez seu autorretrato, observando as formas plasmadas na tela, a distribuição no espaço, a escolha das cores, o ritmo das pinceladas e outros indicadores visuais.

4.1.6 Para uma Estética da Aproximação

Compreendo que é na criação formal e material de atmosferas e ambientes, por meio de “gestos, graça e alusões” a outros meios visuais, que os *Stimmungen* se presentificam. É na vivência do espectador desses momentos fugazes de presenças, os quais em seguida desaparecem, mas nos fazem sentir o nosso corpo “como se de dentro”, que se configura uma epifania. Por isso, o que denomino Estética da Aproximação requer a identificação ou o reconhecimento de um *Stimmung* ou mais (*Stimmungen*) idênticos ou muito similares nas duas obras: em uma obra de arte visual e em uma sequência televisual, por exemplo.

A contribuição proposta na Estética da Aproximação, além das concepções teóricas entrelaçadas, demanda a construção de um processo estético associativo

entre uma imagem fixa, de concepção mais tradicional como a pintura, e uma imagem em movimento divulgada na grande mídia, em horário nobre, visando um público específico. O ponto de encontro é uma atmosfera, uma ambiência, um *Stimmung* (como propõe Gumbrecht), que permite a breve aparição de uma “presença” comum às duas produções.

Da fruição de uma imagem em movimento com toda a sua carga visual, emocional e técnica, em *continuum*, posso “sintetizá-la” em uma imagem única, que tenha uma ligação profunda com a sequência visualizada. Igualmente, posso “sentir” o movimento de uma cena imobilizada na pintura de única tela e vivenciá-la como um *continuum*. Isso tudo porque, no entrelaçamento das duas produções, é possível inferir uma ação construtiva comum, que eu chamo de procedimento visual tanto da cena como da imagem associada. Nesse movimento pendular, do movimento à imagem fixa e vice-e-versa, estabelece-se, no caso desta tese, a “Estética da Aproximação”.

No próximo capítulo, com base na Estética da Aproximação, são feitas as análises de obras de arte e cenas das três minisséries escolhidas entre aquelas que LFC realizou com sua equipe entre os anos de 2005 e 2010.

5 ANÁLISES APROXIMADAS

5.1 Procedimentos Metodológicos

O diretor Luiz Fernando Carvalho tem uma produção de mais de 30 anos em televisão, considerando-se o início de sua experiência do ano de 1985 até o de 2016. A escolha por sua obra ocorre não só pelo fato de ele ser o diretor mais requisitado para este formato dentro da emissora Globo, bem como pela qualidade visual de seu trabalho como exposto no Capítulo 2.

Assim, surgiu a necessidade de fazer uma leitura crítica de sua produção, subdividindo-a em três fases: “Fase de Formação” (1985-1995), “Fase de Afirmação” (1996-2007) e “Fase de Confirmação” (2008-2016). Com essa classificação, teve-se como objetivo contextualizar historicamente a obra de LFC e mostrar como se desenvolveu.

A “Fase de Formação” (1985-1995) é considerada como aquela em que há assimilação de repertório e influências, com alguma prática com competência, porém ainda segue os moldes convencionais de gravação e narrativa.

Na “Fase de Afirmação” (1996-2007), percebe-se mais segurança, há propostas com autonomia, como, por exemplo, a primeira minissérie escolhida “Hoje é dia de Maria” (2005), em que LFC indica uma nova linguagem televisual na narrativa e nas imagens, ou seja, pode-se dizer que inicia a sua marca no campo da televisão.

Por fim, a “Fase de Confirmação” (2008-2016) em que LFC impõe a sua marca estética como diretor, oferecendo as duas outras minisséries escolhidas para esta tese: “Capitu” (2008) e “Afiml, o que querem as mulheres?” (2010). É sobre esta marca estética que recaem as análises do presente trabalho.

A mini e as microsséries foram decupadas para que fossem escolhidas duas cenas de cada uma, consideradas exemplos do diálogo com as artes visuais, estabelecido por meio de um personagem ou mais personagens em cada uma, caracterizando os retratos individuais ou coletivos desta tese. Considerando que, na tradição da História da Arte, o retrato como categoria estética surgiu na Roma Antiga e, no século XV, teve seu apogeu como encomenda de nobres, cujo destaque era a forma humana, percebe-se a permanência desse estilo artístico na cultura e sua relevância. Com o decorrer do tempo, o retrato foi sendo caracterizado pela identificação de pessoa(s) – “Casal Arnolfini”, de Jan Van Eyck, em 1434 – ou de uma expressão – “A louca”, de Théodore Géricault, em 1822 – ou de funções – “Lição de Anatomia do Dr. Tulp”, de Rembrandt, em 1632 - (GOMBRICH, 1981; 1999). O outro critério para a escolha foi o fato de não terem sido ainda comentadas em outras ocasiões, apresentando-se como inéditas em trabalhos acadêmicos.

A constituição de uma obra audiovisual é feita por sequências, que são unidades menores com função dramática e posição determinada na narrativa. A sequência é constituída por cenas, que representam uma unidade espaço-temporal. Cada tomada de cena revela um plano, que é a extensão de um filme entre dois cortes, também, é o mesmo que um segmento contínuo da imagem. As categorias de análise da imagem em movimento chegaram a nós, primeiramente, via cinema e foram herdadas pelo vídeo VHS e, atualmente, digital. Elas são aplicáveis já que há uma interação visual importante. Portanto, a partir de cenas tomadas como exemplos para esta tese, são feitas breves descrições.

Em relação às referências visuais, são utilizados alguns dos elementos da linguagem visual, como linha (pontos próximos indicando um direcionamento e extensão), forma (contorno que se fecha), direção (a ilusão de movimento ou não, pode ser horizontal, vertical, diagonal ou curva), cor (elemento emocional e simbólico), textura (remete a outro sentido, o tato, e depende da informação de detalhes) e movimento (implícito na relação entre os elementos, dependendo do ritmo e da relação espacial entre eles). Além desses, há outros importantes, dependendo da estética envolvida, como os efeitos de luz e sombra, que se traduzem na tonalidade ou na saturação como intensidade cromática (DONDIS, 1997).

Assim, tomei duas adaptações de textos: “Hoje é Dia de Maria – 1ª e 2ª jornadas” (2005), minissérie baseada numa compilação de Carlos Alberto Soffredini, na qual são encontrados elementos inspirados nos contos folclóricos recolhidos por

Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Sílvia Romero – e a microssérie “Capitu” (2008), a segunda produção do “Projeto Quadrante”, em celebração aos cem anos de Machado de Assis, a qual foi inspirada no romance “Dom Casmurro”, de autoria do escritor homenageado. Também, estudou-se a produção com roteiro original da microssérie “Afiml, o que querem as mulheres?” (2010), em conjunto com João Paulo Cuenca, Cecília Gianetti e Michel Melamed.

A contribuição estética de LFC e suas minisséries ampliou o repertório estético televisual. Nesta tese, escolhi cenas e personagens que refletissem não somente a “impureza”, defendida por Badiou (2002) – sintetizada e recomposta a cada cena, pelo diretor, que lança mão de toda a gama de recursos plásticos e digitais –, como também o *Stimmung*, que se faz presente por alguns instantes, segundo Gumbrecht (2014) e logo se esvanece. A “aproximação” com as obras visuais não está registrada em apenas um *frame*, ela faz parte de um *continuum* da trajetória do personagem. Logo para um fim didático, nesta tese, destaco *frames* representativos. Para tanto, elegi ao menos dois personagens para cada uma das três mini e microsséries escolhidas. São os seguintes:

- Em “Hoje é dia de Maria”: “*Maria*” e “*Amado*” / “*Quirino*” da 1ª jornada.
- Em “Capitu”: “*Capitu*” e “*Bentinho*” / “*Dom Casmurro*”.
- Em “Afinal, o que querem as mulheres?”: “*André*” / “*André e Dr. Freud*”.

A partir dessa eleição de personagens, é feita a associação com pinturas de outros artistas, em que é analisada a simetria de procedimentos, de acordo com os elementos da linguagem visual: ponto, linha, forma, direção, cor, textura, escala e outros. Essa etapa é importante para identificar relações estéticas e como elas se sucederam entre as imagens em *continuum* criadas nas minisséries e as imagens fixas de pinturas e não o aspecto estritamente técnico ou temático. O diálogo e o trânsito intenso estabelecido entre os diversos meios disponíveis, que em cada obra pode gerar presenças-ausências epifônicas constituem um motivo para ao estudo. (GUMBRECHT, 2016).

Assim, com o cumprimento do conjunto das primeiras etapas propostas para esta tese, podemos buscar a última, que é compreender de que maneira as

minisséries produzidas por LFC renovam o campo da estética televisual. O próximo subcapítulo, por conseguinte, é dedicado às análises das cenas, pois, assim, se poderão elencar as cenas, descrevê-las, buscar referências nas artes visuais e interpretá-las à luz da “Estética da Aproximação”.

5.2. Análises de Cenas

Para essa parte do trabalho, foram escolhidas pelo menos duas cenas de cada mini ou microssérie, com a participação de um ou mais personagens em cada uma, como dois retratos individuais ou coletivos. O que determinou a escolha de cada cena foi o diálogo com as artes visuais. Assim, é feita uma descrição, primeiramente, da minissérie, seguida da do personagem ou personagens em questão e, por fim, da obra visual eleita para a analogia. Com os elementos plásticos descritos, é feito um chamamento de referências visuais com a identificação de relações estéticas, a fim de perceber a presença do *Stimmung* em cada cena. Num segundo momento, faço uma comparação, destacando as semelhanças dos procedimentos artísticos para chegar à “Estética da Aproximação” nas minisséries de LFC.

5.2.1. Minissérie “Hoje é dia de Maria – 1ª. e 2ª. jornadas”

“Hoje é dia de Maria – 1ª. e 2ª. jornadas” (2005) pode ser considerada uma minissérie (única produção com uma continuação no formato), composta por uma minissérie com oito episódios “Hoje é dia de Maria – 1ª. jornada” e uma microssérie com cinco episódios, “Hoje é dia de Maria – 2ª. jornada”.

Essa obra contém uma série de experimentos visuais, que defini como “surrealismo lúdico”. O artificialismo dos cenários se deve à escolha de um domo como cenário, caracterizando uma gravação em forma circular, que proporcionou uma colagem de cenas. Além da utilização de outros recursos como *stop motion* e

*pixillation*⁶³, a iluminação foi o elemento mais trabalhado, porque indicava o dia, a noite e a “temperatura” da cena. Esta é uma obra importante da “Fase de Afirmação” de LFC, por indicar ousadia estética em sua constituição naquele período da televisão brasileira.

5.2.1.1. Narrativa e personagens “Maria” / “Amado” / “Quirino”

A primeira jornada narra a história de Maria, uma típica Heroína Clássica, uma protagonista tradicional, de bom coração e ingênua. Ela percorre um longo trajeto, em que deve superar muitas dificuldades e agruras para, ao final, conquistar a felicidade (PALLOTTINI, 1989; VOGLER, 2015). Vive com seu Pai viúvo (Guardião do Limiar) num sítio na roça. Desde a morte da Mãe, seu Pai passou a beber, deixando o sítio praticamente abandonado. O que parecia uma alegria, o segundo casamento de seu pai, se transformou numa vida sacrificada para Maria, submetida aos maus tratos da Madrasta (Vilã) e de sua filha, Joaninha (Anti-Aliada). Ela foge de casa em busca das franjas do mar. Ao longo de seu caminho é seguida e protegida por um Pássaro (Aliado/Camaleão). Do sítio, seu Pai desesperado, lança-se ao mundo a procurá-la. A Madrasta e Joaninha, também vão atrás do Pai, acreditando que ele busca um tesouro. Durante o percurso, Maria é confrontada com Asmodeu (Vilão/Camaleão), um demônio com sete formas diferentes, que lhe tira a infância, tornando Maria, adulta (DVD TVGLOBO, 2005; VOGLER, 2015). Na figura 23, vemos Maria criança (Carolina Oliveira) e Maria adulta (Letícia Sabatella):

Figura 23 – Maria criança (Carolina Oliveira) e Maria adulta (Letícia Sabatella).



Fonte: DVD, TV Globo (2005).

⁶³ Técnica de animação que é feita para o movimento de humanos, ao contrário do *stop motion*, que utiliza objetos.

Ela conhece um Príncipe (Guardião do Limiar) que quer casar com ela, mas reconhece que ama o Pássaro/Amado, apresentado na figura 24. Com sua inocência e pureza, resgata o Amado, que havia sido enfeitiçado.

Figura 24 – Frame do personagem Pássaro/Amado da minissérie “Hoje é dia de Maria – 1ª jornada” (2005).



Fonte: DVD TV Globo (2005).

Uma maldição o transformara em Pássaro durante o dia, somente, retornando a humano à noite mediante o chamado de Maria. Ela encontra uma dupla de saltimbancos e desperta a paixão de Quirino, o palhaço (Guardião do Limiar/Sombra/Pícaro), irmão de Rosa, a tocadora de acordeom (Guardiã do Limiar, Aliada, Pícaro), o qual podemos ver na figura abaixo.

Figura 25 – Frame do personagem Quirino da minissérie “Hoje é dia de Maria – 1ª jornada” (2005).



Fonte: DVD TV Globo (2005).

Infelizmente, com ciúmes, Quirino é convencido por Asmodeu a prender o Pássaro e, assim, deixar Maria livre. Maria se entristece por perder o Amado, mas

restitui a alegria, ao ver o Pai, que passa a fazer parte da trupe circense “Vai-e-Volta”. Até que o Pai morre, quando sonha com a Mãe e lhe promete ficar com ela (Mãe) para sempre. Maria, mais uma vez triste, parte em busca de seu Amado e o encontra como Pássaro congelado, por Asmodeu. Com o calor intenso de seu amor, Maria descongela o Pássaro, que se transforma em Amado em seus braços. Asmodeu inconformado, a transforma em criança de novo. Confusa, volta para o sítio e lá encontra toda sua família e o sítio reconstituídos. Asmodeu, ainda tenta mais uma maldade, mas é impedido e transformado numa lata velha. Um menino cigano chega ao sítio e brinca com Maria. Ela o reconhece como o Amado. Os dois chegam às franjas do mar e Maria realiza seu sonho (DVD TVGLOBO, 2005; VOGLER, 2015).

A segunda jornada se desenrola com Maria menina que está em frente às franjas do mar. O oceano a leva e é devolvida à terra em um lugar que não conhece. Ela busca o caminho de volta para a casa. O Pato (Aliado) e Dona Cabeça (Aliada) são os amigos que são engolidos, junto à Maria, por um gigante que os joga no lixão de uma grande cidade. Asmodeu aparece de novo, em várias formas, para atormentá-la. Quem a ajuda contra tantas injustiças é Dom Chico Chicote (Aliado), um poeta apaixonado por Alonsa (Aliada), e Dr. Cornelius (Mentor/Aliado), dono de uma loja de brinquedos, onde vive Dona Boneca (Aliada). Assim, na cidade grande, onde sofre algumas agruras, supera todos os reveses para, ao final, retornar à sua casa da infância (DVD TVGLOBO, 2005; VOGLER, 2015).

Apesar dessa minissérie ser constituída por duas jornadas e também rica em recursos e procedimentos artísticos, utilizei apenas cenas que escolhi da “1ª. Jornada”.

“Hoje é dia de Maria”, evoca o *Stimmung* de uma infância pré-televisão, inspirado em lembranças e sonhos inocentes, primeiro no sertão, depois no meio urbano (GUMBRECHT, 2014). Há várias passagens, em que podemos identificar os elementos que contribuem para isso: as cenas musicais são um resgate da graça das cantigas do folclore popular; a cena do encontro com as franjas do mar como o gesto da realização de um desejo; as cenas com os saltimbancos são alusões à memória de um circo mambembe e a colagem lúdica das cenas remete à (i)lógica surrealista do imaginário infantil. A minissérie não é uma obra para crianças, não é uma minissérie infantil, é uma obra para adultos, pois perpassa por questões sérias como abuso sexual e trabalho escravo, que não são apropriadas para os pequenos.

O ritmo da narrativa nos encaminha à “calma compostura”, visto que é lento. Há um retardamento no ritmo da narrativa, em relação à rapidez do que se vê na programação da televisão. O efeito é o de um convite ao olhar contemplativo.

As cenas são realidades carregadas de nostalgia dos tempos de contos infantis antigos, são a evocação do *Stimmung* de lembranças de imagens de dentro de uma memória longínqua. Assim como se tornam presentes, tornam-se nebulosas, reavivam, desbotam e, em seguida, desaparecem, tornam-se ausentes. O *Stimmung* só ganha densidade e forma, através da presença do imaginário, que seria o seu repertório. E aí reside o que LFC soube coordenar com pertinência e surpreender a todos: revigorar e oxigenar o acervo televisual brasileiro com esta primeira minissérie.

5.2.1.2. Cena escolhida “Beijo”⁶⁴

A cena escolhida foi desdobrada em cinco “Cenas/Encontros”. Maria e Amado se unem e se beijam. As cinco cenas estão editadas e entrelaçadas com cenas de outros personagens. Por essa razão, destaco na figura 26, somente dois *frames* (“a” e “b”) de cada uma das Cena/Encontro do casal:

⁶⁴ *Cena escolhida “Beijo”* – Extraídas dos Episódio 5. Duração; Cena/Encontro 1 “a” e “b” de 23’29” a 30’05”; Cena/Encontro 2 “a” e “b” de 40’04” a 44’06”. E do Episódio 6. Cena/Encontro 3 “a” e “b” de 05’03” a 07’30”; Cena/Encontro 4 “a” e “b” de 16’01” a 19’45” e Cena/Encontro 5 “a” e “b” de 30’11” a 34’49”. A identificação dos frames da cena escolhida se encontra na Figura A do Anexo C.

Figura 26 – *Cenas dos cinco encontros de Maria (Leticia Sabatella) com o Amado (Rodrigo Santoro), na minissérie “Hoje é dia de Maria – 1ª jornada” (2005).*



Fonte: DVD, TV Globo (2005).

Nomeio cada uma e aponto as razões implicadas tanto quanto a uma descrição formal dos elementos da linguagem visual bem como quanto aos aspectos significativos da narrativa:

– **“Cena / Encontro 1 “a” e “b” – OURO”**: Maria e Amado aparecem em plano médio abraçados, um em frente ao outro; estão numa posição centralizada do *frame*, em meio à plantação de trigo; a luz de um

amarelo brilhante indica o tom dourado do Sol, do trigo e dos amantes que, ainda, estão impactados com a transformação de Pássaro em Amado.

– **“Cena / Encontro 2 “a” e “b” – BEIJO”**: os amantes se unem mais, beijam-se; eles estão no bosque; é noite; os corpos aparecem em primeiro plano centralizado no *frame*; as cores são frias e saturadas; a ansiedade pelo encontro cresceu; eles permanecem na penumbra um em frente ao outro, pois a iluminação é fraca e vem da lateral direita do quadro.

– **“Cena / Encontro 3 “a” e “b” – ABRAÇO”**: Maria e Amado estão completamente entregues um ao outro; seus corpos colaram; estão deitados nus na mata; Maria está de costas para Amado, em primeiro plano do *frame*; as cores são quentes, brilhantes e vivas; seus corpos estão iluminados frontalmente, com forte contraste; a paixão é plena.

– **“Cena / Encontro 4 “a” e “b” – ÁRVORE”**: Maria e Amado abraçados se fundem ao tronco da árvore; mal é possível distinguir as roupas amassadas dos descascados da árvore; estão em primeiro plano e centralizados no *frame*; as cores são saturadas em tons verdes azuis, marrons, cinzas e beges; a iluminação é lateral, o que destaca a textura dos corpos e do vegetal; a apreensão pelo momento da separação tensiona o encontro dos dois.

– **“Cena / Encontro 5 “a” e “b” – MANTO”**: os amantes estão envoltos pelo manto vermelho; estão sentados e abraçados; primeiro numa panorâmica, em que a mata contrasta fortemente com a cor do manto; depois, em primeiro plano no *frame*, seus rostos são iluminados pela esquerda, gerando sombras profundas; os amantes estão compactados como uma forma única, encapsulados; as cores frias, verdes e azuis da vegetação contrastam com o tom quente do vermelho profundo do manto; a tensão chega ao clímax, vira angústia pela separação diurna.

Nos *frames* escolhidos e justapostos, previamente, percebo o desdobramento dessa união-beijo, em que procedimentos diferentes são encaminhados de um calor inflamado e brilhante a um calor contido e encapsulado. Os *frames* evocam presenças-ausências diversas, conforme Gumbrecht (2016): a graça do calor da celebração dourada do amor, do beijo amoroso, do abraço apaixonado de Maria e Amado; a alusão à fusão do casal em árvore tensionado na apreensão do momento

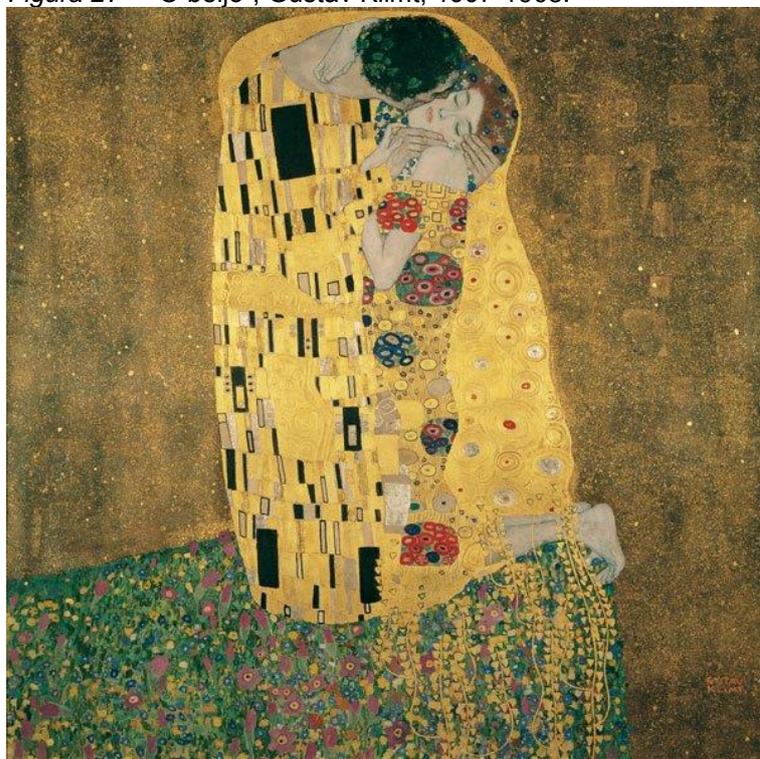
da separação e, em seguida, noto no gesto de encobrimento com o manto vermelho encapsulando a angústia do drama instalado por este amor impossibilitado pelo feitiço.

Todas elas, a meu ver se referem à mesma pintura: “O Beijo” (1907-08), de Gustav Klimt, que descrevo em seguida.

5.2.1.3. *Obra Visual “Beijo”*

Esta pintura é considerada a obra prima de Klimt, pelo seu tratamento plástico exuberante e tem sido reproduzida no mundo inteiro, tornando-se uma imagem popular, vista na figura a seguir:

Figura 27 – “O beijo”, Gustav Klimt, 1907-1908.



Fonte: Coleção da Galeria Belvedere, Viena, Áustria.

Klimt havia feito várias tentativas antes. “O beijo” encerra a “fase de ouro”, que o artista havia iniciado em uma visita à Ravena (1903), na Itália, em que foi arrebatado pelos mosaicos bizantinos. O motivo decorativo oriental que empregava elementos abstratos repetidamente foi exercido exaustivamente pelo artista. Também, é considerável que Klimt era filho de ourives, uma vez que o gosto pelo brilho dourado já percorria suas veias. Fundador do movimento da “Secessão”, foi seu presidente em 1897 e pregava a integração das diferentes artes: arquitetura, pintura e escultura, contudo o abandonou em 1905.

O que me interessa é a complexidade dessa imagem aparentemente simples de um casal se beijando. Klimt sabia o que sintetizar, foi um mestre nisso. Acredita-se que os modelos eram o próprio artista e sua amante por muitos anos, Emilie Flöge (NÉRET, 2015). “O beijo” é uma tela que traz o retrato de um casal unido, que, depois de um minuto de contemplação, gera inquietação.

A construção do quadro exigiu decisões de Klimt, desde o início, como a posição do casal, sua textura, a proporção e as cores. Vejo o desenho do contorno, a linha das figuras masculina e feminina bem definidas, além de uma profusão de formas indicativas: retangulares para o homem e circulares para a mulher. Vejo-os com peso, ao ponto de se plantarem no chão, como o tronco de uma árvore, que, para alguns, é um símbolo fálico (NÉRET, 2015). Os procedimentos artísticos convergem para a fusão plástica dos corpos. O brilho da superfície dourada é resultante da folheação a ouro, gerando a graça pelo calor atribuído à superfície. Este beijo, disfarçado de união e celebração, é tenso e angustiante, mesmo sendo um beijo. Além disso, a linha de contorno e o preenchimento dourado determinam o fechamento da forma do casal. Apesar de evidenciar retângulos para o homem e círculos para a mulher, o fundo permanece o mesmo, há continuidade na superfície, o que alude à fusão (DONDIS, 1997).

O desconcertante é o encapsulamento, que gera claustrofobia, gerado pelo gesto do homem em envolver a mulher com o abraço. Esse gesto é apresentado no desenho das duas figuras abraçadas e fundidas, elas viram uma só, como uma cápsula, enclausuradas e plantadas na vegetação. Essa tela, conseqüentemente, apresenta a síntese e a ambigüidade de *Stimmungen*, segundo Gumbrecht (2014; 2016), manifestadas em sua presença-ausência: a graça, a alusão e o gesto da união/beijo, numa forma fechada.

A tela “O beijo” (1907-08) se aproxima das cinco “cenas / encontros” através dos possíveis procedimentos que considerarei simétricos, sendo analisados a seguir.

5.2.1.4. Estética da Aproximação - Encapsulamento: Cena escolhida “Beijo” / Obra Visual “Beijo”

Nas cinco cenas, o casal de amantes é visto em cinco momentos diferentes, da celebração-união ao da tensão-angústia. Este amor é pleno por alguns momentos na noite, mas, quando a luz do Sol chega, é brutalmente interrompido. O vínculo entre

eles é “encapsulado” no período noturno, por isso a angústia do impedimento da convivência diurna.

A meu ver, o procedimento artístico de LFC foi desdobrar o romance dos dois personagens para apresentar seu encapsulamento, o vínculo é forte, é dourado e brilhante, mas opressivo, através de um contorno fechado do manto vermelho. As imagens exibem o paradoxo que os amantes vivem, porque a luz do Sol, embora seja quente, traz o ofuscamento da separação e a necessidade do encontro noturno. Ou, embora proporcione a união dos dois amantes, também traz o peso da antecipação do sofrimento pelo inevitável afastamento do casal.

Em “O beijo”, vejo no procedimento artístico do folheamento a ouro um atrativo à união do casal pelo seu brilho e conseqüente iluminação, correspondente ao *Stimmung* que, também, se manifesta na iluminação quente e dourada da cena da minissérie por um holofote poderoso que, na seqüência, ofusca a todos e estoura os contornos, para proporcionar o efeito da transformação de Amado. Aqui, faz-se presente a Estética da Aproximação.

Em pouca demora, dá-se lugar a um estranhamento diante da forma compacta concebida pelos dois corpos envoltos no manto dourado de “O beijo”, que, na minha visão, é simétrico no encobrimento da forma dos corpos, encapsulando-os como o manto vermelho na “cena/encontro” da minissérie. Ou na associação da forma do casal com um tronco de árvore plantada na vegetação, dada a compactação dos corpos em uma única forma em “O beijo” correspondente à simetria da união dos amantes ao tronco da árvore na minissérie. Também em relação a essas características, faz-se presente a Estética da Aproximação.

Sendo uma cena audiovisual, há a repetição da lentidão no ritmo narrativo; suavidade nos gestos e nas vozes sussurradas; na respiração ofegante, e no assobio da trilha sonora que remete à nostalgia, o que nos induz ao *Stimmung* da contemplação. Essas repetições correspondem à redundância de expedientes que encontro em “O beijo”, na profusão de elementos abstratos e decorativos que recobrem a superfície da tela. O espectador se perde no ritmo lento e descendente dos pontos claros do fundo da pintura; quase se ouvem os sussurros dos amantes retratados dada a proximidade de seus rostos; ademais, as linhas sinuosas que contornam os corpos delineiam sua respiração ofegante, e o padrão abstrato da decoração do manto é a trilha assobiada que embala a nossa contemplação.

Nesta sequência de cinco “cenas / encontros”, segundo Badiou (1994), fica evidente que a obra se constrói por fragmentos e incompletude e, no seu conjunto, revela seu sujeito, sem se reduzir a ele. Penso que, em outras palavras, a obra em determinado momento, passa a ditar as regras, independentemente, da vontade de seu autor. No conjunto, teremos o sujeito-obra sempre por se complementar.

Esses procedimentos artísticos simétricos, entre o audiovisual e a pintura, caracterizam a Estética da Aproximação - Encapsulamento, na minissérie “Hoje é dia de Maria”. Nomeio esta subcategoria, ao constatar o paradoxo entre a união dos amantes e a simultânea forma fechada, que gera o encapsulamento. Por isso, ainda vale ressaltar que não é uma questão de simetria entre as formas exatas de cada personagem, ou do tema, ou até das diferenças apresentadas entre as “cenas / encontros” e a pintura. A questão é uma apropriação estética e visual, via *Stimmung*, via síntese ou desdobramento da presença/ausência ou suas possibilidades (GUMBRECHT, 2014). Sendo assim, segue-se para próxima cena da minissérie “Hoje é dia de Maria – 1ª. Jornada”.

5.2.1.5. Cena escolhida “Retrato”⁶⁵

A cena escolhida é a do personagem Quirino, que surge no Episódio 5 com a companhia mambembe “Vai-e-Volta” e desaparece no Episódio 7 da minissérie “Hoje é dia de Maria – 1ª. Jornada”.

Quirino é um personagem com funções acumuladas de Guardião do Limiar/Camaleão/Sombra/ Pícaro, segundo Vogler (2015), conforme vemos na figura 29. Quirino é o palhaço da companhia mambembe “Vai-e-Volta”; por essa razão, usa várias máscaras como o Camaleão. É muito brincalhão e criativo no palco, caracterizando sua faceta de Pícaro. Porém, sem uma estrutura emocional bem constituída, é facilmente iludido por Asmodeu, o Vilão, que o manipula, revelando-se um Guardião do Limiar/Anti-Mentor/Sombra, ao acompanhar Maria.

Em seguida, temos a sequência de dez *frames* em *close-up*, como demonstra a figura 28.

⁶⁵ *Cena escolhida “Retrato”* – Extraída do Episódio 6. Duração de 07’3” a 09’54”. A identificação dos frames da cena escolhida se encontra na Figura B do Anexo C.

Figura 28 – Imagens captadas da minissérie “Hoje é dia de Maria” (Daniel de Oliveira).



Fonte: DVD, TV Globo (2005).

Quirino está de costas em frente ao espelho. Quirino vê seu duplo no espelho; segundo a narrativa, ele sofre pelo amor de Maria, que não corresponde a este amor. Ele se maquia, mas não é a maquiagem usual de seu personagem, ele pinta uma

lágrima azul abaixo de seu olho esquerdo, uma mancha vermelha no nariz e outra na bochecha esquerda, dois vincos vermelhos nos cantos da boca e os lábios vermelhos. Por breves segundos, ele faz caretas tristes. Arrependido, ele desfaz a maquiagem, passando um pano molhado em sua face. Sua imagem natural é refletida. Não satisfeito, ele limpa a superfície do espelho com o mesmo pano que usou no rosto. Ele se vê refletido.

O reflexo de Quirino sem maquiagem, no espelho manchado, instala o estranhamento, ao percebermos que esse espelho não é nítido, novo, dirigido à vaidade, não é narcísico. É um espelho com a superfície machucada, manchada, desgastada. O espelho reflete o retrato da ironia da vida, que mesmo sendo o Quirino amoroso e fazendo a corte para Maria, ela não se apaixonaria por ele.

Não é um espelho para ver a aparência, é um espelho que reflete o retrato do interior do personagem, que faz alusão a um estado de espírito. Quirino estava se maquiando com graça antes, o gesto do personagem foi a pintura em seu rosto. Porém, isso somente representa a sua profissão de palhaço, é uma máscara profissional. Em Quirino, a maquiagem é a máscara que contém a aridez afetiva, o vazio interior, a miséria afetiva em que se encontra. Ao tirar a maquiagem, supostamente, Quirino vê sua aparência física refletida no espelho. O que Quirino vê, é seu reflexo desgastado e manchado. Neste momento, por um instante, o que vemos é o *Stimmung* interior do personagem, sua cisão interna, a perda do amor de Maria, ou seja, vemos a presença da alma do personagem, como uma sensação que nos toca “de dentro” (Gumbrecht (2014, p. 12).

Na cena, as cores são sóbrias e frias, a iluminação é tênue da esquerda do *frame* para a direita, de modo que o lado direito da face de Quirino fica na penumbra e a outra metade iluminada, o que reforça o *Stimmung* da presença da ironia de sua vida (GUMBRECHT, 2014; 2016).

Aos poucos, ao reconstituir a cena que inicia como um gesto cotidiano, segue-se para um tom de escárnio, que, quando Quirino se vê sem maquiagem, imediatamente, se transforma em desespero e espanto, como se não houvesse maquiagem possível para disfarçar a sua condição sem esperança. Essa cena do autorretrato do ser dolorido, Quirino, da pura presença-ausência da dor, remete à obra “Autorretrato” (1660), de Rembrandt.

5.2.1.6. *Obra Visual “Retrato”*

O pintor holandês Rembrandt van Rijn⁶⁶ é considerado um dos maiores retratistas da História da Arte. Este que segue na figura 29 é um dos retratos da fase madura do artista.

Figura 29 – Autorretrato, Rembrandt van Rijn, 1660.



Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York. Disponível em: <<http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DP152808.jpg>> Acesso em 10 ago. 2016.

A essas alturas da vida, o pintor barroco tinha perdido tudo, esposas, filhos e fortuna, mas seguia fazendo os autorretratos, como sempre os fizera. O autorretrato do artista foi feito na última década de sua vida, ele morreu aos 63 anos. Considerado o maior pintor da Holanda, por ter elevado a categoria do retrato ao nível além da aparência física, ou seja, a partir dele, esse tipo de obra passou a ser o retrato da alma também. Ele se via ao espelho como um objeto de estudo plástico, não como Narciso admirando sua própria beleza. Esta característica de humanização do tema

⁶⁶ Rembrandt Harmenszoon van Rijn foi um pintor holandês, que viveu no período Barroco entre 1606 e 1669.

condizia não só com a época barroca e com os preceitos utilizados por Caravaggio⁶⁷ na Itália, mas também com o efeito de contraste pictórico inventado por ele e batizado de claro-escuro. Rembrandt aprendera com seu mestre que, por sua vez, conhecera o italiano. A inovação de Rembrandt, portanto, foi seu olhar que perscrutava cada ruga e expressão traduzidas em pinceladas ora espontâneas, ora precisas.

A técnica de pintura utilizada para a execução de seus retratos era inversa à do desenho, que se inicia na folha de papel em branco e decorre da adição de linhas e sombras executadas com grafite sobre ela. Para iniciar a tela, Rembrandt a preparava com uma camada de fundo marrom e, aos poucos, acrescentava os tons médios, das sombras para chegar à luz. Esta técnica era adequada ao período Barroco, que, na Holanda, tinha o caráter intimista na pintura do artista. Esta honestidade, ao se olhar, revela a sua alma de artista, escolhendo procedimentos artísticos análogos à materialidade da tinta.

Rembrandt não exagerava os gestos representados, seus autorretratos passam serenidade, mesmo os feitos na juventude, já os da maturidade trazem uma ironia contida. O amassado e o desgastado da roupa são representados com pinceladas espessas e opacas e fazem alusão a uma vida de trabalho duro. A pele enrugada é executada com a graça da espátula e muita tinta, que, ao final, ganhavam minúsculas áreas de branco intenso, criando a presença-ausência da espessura da superfície da pele.

Na tela feita a óleo, predominam os tons terrosos e levemente esverdeados, dos marrons escuros aos claros, passando por alaranjados, amarelos queimados, chegando aos brancos. O chapéu de abas largas é preto, delimitando a área mais escura do quadro, que circunda a cabeça e realça sua face iluminada do lado esquerdo, permanecendo a outra metade de seu rosto na sombra. Seus olhos se dirigem, com firmeza, ao espectador sem afrontá-lo. O *Stimmung* da pintura é reforçado pelo contraste de luz que revela a dualidade de uma vida que conheceu a riqueza e o reconhecimento e os perdeu. Há cisão e a perda. O *Stimmung* da ironia da vida, o autorretrato do vazio. O “Autorretrato” de Rembrandt se aproxima da cena de Quirino através de procedimentos artísticos simétricos, que analiso a seguir.

⁶⁷ Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio (1571-1610), pintor italiano e principal representante do Barroco, criou a técnica do “tenebrismo” ou “claro-escuro”.

5.2.1.7. *Estética da Aproximação - Esvaziamento: Cena escolhida* *“Retrato” / Obra Visual “Retrato”*

Neste momento, percebo o procedimento artístico executado na minissérie. que transformou o “retrato” de Quirino em uma pintura. A face de Quirino foi pintada com um gesto “invisível”, quando as manchas e os desgastes da superfície do espelho foram sobrepostas à face do personagem. A Pintura se refere à cor e luz. Também é a adição, sobre uma superfície, de matéria que pode ter muitas camadas, opacas ou transparentes, claras ou escuras, finas ou espessas, com cores frias ou quentes. Na cena do retrato de Quirino, camadas veladas e sombras quebradiças foram sobrepostas à face do personagem, fundindo as duas superfícies, colocando em evidência a Pintura. Face e espelho viraram o retrato da alma do personagem; naquele momento da narrativa, o *Stimmung* da pintura se mostra um pouco, pois, neste instante, se torna presente-ausente, apresentando a ironia e a dor da vida (GUMBRECHT, 2014; 2016).

A pintura do “Autorretrato” (1660), de Rembrandt, foi executada com o procedimento artístico de uma sobreposição de gestos, que plasmassem camadas de tinta a uma superfície. Essas camadas de base escura encobertas pelas camadas claras se fundiram à materialidade do retratado no final da vida, evidenciando a Pintura. Em múltiplas espatuladas e pinceladas largas, a pintura ganha o corpo das rugas, das dobras, das gasturas e das imperfeições. Então, torna-se presente o *Stimmung* da ironia perante o vazio da vida. Assim, novamente se faz presente a Estética da Aproximação.

LFC se apropriou do procedimento artístico da pintura de Rembrandt. Na escolha das cores, na maneira barroca de distribuir luz e sombra, na posição retrato escolhida, o diretor traduziu em graça, gestos e alusões o que o artista barroco simetricamente realizou. Assim, também se faz presente a Estética da Aproximação.

A cena de Quirino reflete o *Stimmung* da dor afetiva, assim como a pintura de Rembrandt. Não é o tema que mostra isso, pois seria apenas o palhaço se maquiando em frente ao espelho ou somente o autorretrato do artista. O *Stimmung* permite o acesso a como essas imagens foram exibidas e construídas. Na imagem de Quirino, longe de ser um esteticismo banal, há a apropriação do procedimento de Rembrandt ao construir a pintura-maquagem na superfície da tela-rostão. Em Rembrandt, as rugas são a própria matéria da tinta, de tão pastosa e acumulada que ela está refletindo a luz de inúmeras formas diferentes, evidenciando as agruras da vida. Os

procedimentos artísticos simétricos entre o audiovisual e a pintura caracterizam a Estética da Aproximação – Esvaziamento, na minissérie “Hoje é dia de Maria”. Desta forma, nomeio esta subcategoria, ao constatar o paradoxo entre a ironia da dor da vida e o simultâneo reflexo do vazio interior, que gera o esvaziamento. Assim, depois desta análise, passo à próxima microssérie, “Capitu”.

5.2.2. Microssérie “Capitu”

A microssérie “Capitu” teve roteiro escrito por Euclides Marinho, colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik e texto final de LFC. Foi apresentada em cinco episódios (TV GLOBO, 2008-2009). Considero-a uma microssérie.

“Capitu” representa um amadurecimento representativo tanto no conjunto da obra de LFC como também em relação ao acervo televisual brasileiro. A microssérie, rica na “impureza” de sua linguagem, apresenta um entrelaçamento de ópera teatral com as origens do cinema e da fotografia antiga, mais a projeção digital nas paredes, além da dança espanhola popular, da trilha sonora com ritmos variados e da literatura clássica (BADIOU, 2002). A microssérie utiliza opções estéticas que evidenciam o domínio da linguagem televisiva, definindo-a como um drama operístico surreal. É uma das obras ressaltadas da “Fase de Confirmação” (2008-2016) do diretor, em que a segurança e a contenção de procedimentos artísticos é singular na produção nacional.

5.2.2.1. Narrativa e personagens “Capitu” e “Dom Casmurro”

A minissérie se constitui em um *flashback* da vida de Bento Santiago/Dom Casmurro (Anti-Herói/Pícaro/ Sombra), sua paixão pela vizinha da infância e futura esposa que, em ritmo ascendente, chega a uma desconfiança incontrolável e trágica (VOGLER, 2015). A história inicia com Dom Casmurro, o Bento idoso, que narra sua infância confortável junto à D. Glória (Guardiã do Limiar), sua mãe viúva, como se percebe na figura 30. Ela havia feito a promessa de que ele, o então menino Bentinho, fosse padre.

Figura 30 – Dona Glória (Eliane Giardini) na minissérie “Capitu” (2005).



Fonte: DVD, TV Globo (2008-2009).

Dom Casmurro segue contando seu romance, desde a adolescência com a vizinha Capitolina/Capitu (Anti-Heroína). Ela, menina desenvolta, alegre e bonita se transforma na bela Capitu adulta, com quem Bento se casa, depois de se formar em Direito e se livrar do seminário. Seu amigo Escobar (Aliado/Arauto), que conheceu no seminário, casa com a amiga de Capitu, Sancha (Aliada), o qual pode ser visto na figura 31.

Figura 31 – Bentinho (Michel Melamed) e Escobar (Pierre Baitelle) na minissérie *Capitu* (2005).



Fonte: DVD, TV Globo (2008-2009).

Os dois casais têm filhos e são felizes, até que Escobar morre ao nadar no mar. No enterro, Bento começa a desenvolver um ciúme doentio, alimentado pela dúvida

da traição de Capitu com Escobar. Ela acaba exilada em Lisboa com o filho Ezequiel (Aliado), onde morre anos mais tarde. O próprio filho também morre, porém na África. Dom Casmurro, o Bentinho transformado, vive sozinho e ensimesmado.

A apresentação da personagem Capitolina/Capitu é elaborada sob efeito teatral, ela é composta pelo olhar de Dom Casmurro, com o *hit* da época do lançamento televisual em 2008, a música “*Elephant Gun*”, do grupo *indie*⁶⁸ *Beirut*, ao fundo. A cena é um exemplo de “anacronismo”, segundo Pucci Jr. (2011, p. 96), porque une os personagens que, supostamente, teriam a mesma idade no mesmo ambiente e ao mesmo tempo, porém Capitolina se apresenta adolescente e Bento já idoso, como Dom Casmurro.

Inicia-se a cena com uma tomada panorâmica do centro do salão da locação, que faz as vezes de pátio, o Mundo Comum (VOGLER, 2015). Esse lugar com pé direito altíssimo, colunas jônicas, cortinados das janelas, sem mobiliário já carrega em si a solenidade de épocas passadas. As cores são frias; e a iluminação, dramática em movimento, seguindo o caminho dos personagens. Ao longe, vemos Capitolina com um bambu e um giz amarrado à sua ponta, com o qual desenha uma linha no piso, ao mesmo tempo que corre e dança conforme a música. Atrás dela, vem Dom Casmurro, se “equilibrando” sobre a linha de giz desenhada. Ela dança ao seu redor e ele está feliz. Não se falam, desfrutam o encontro. O *Stimmung* é a presença-ausência de uma realidade de sedução criada para a microssérie (GUMBRECHT, 2014), conforme é mostrado no *frame* da figura 32.

O tom festivo e *retrô* da música nos envolve no *Stimmung* de um tempo “passado” e nostálgico. Já conhecemos Dom Casmurro (Anti-Herói/Pícaro/ Sombra), o narrador que relembra seu namorico da adolescência, somente não sabíamos que ele foi feliz e sorriu um dia. Capitolina conduz o percurso com graça e giz. Seus gestos são seguros de quem sabe o que quer, e Dom Casmurro a segue hesitante, frágil, desequilibrando-se a todo o momento, expondo a alusão da fragilidade e insegurança do homem apaixonado.

⁶⁸ *Indie* - Abreviatura do termo em inglês “independent”, que designa o produto ou estilo cultural fora da produção de grandes empresas e distribuições.

Figura 32 – Capitolina (Letícia Persiles) e Dom Casmurro (Michel Melamed), na minissérie “Capitu” (2005).



Fonte: DVD, TV Globo (2008-2009).

A cena se passa no século XIX, o que se evidencia já na abertura da minissérie, com uma aparência retrô e com o figurino dos personagens protagonistas: Capitolina usava um vestido branco com saia rodada, xale nos ombros, fita laranja na cintura e muitas camadas de rendas; cabelos estavam soltos e despenteados. Capitolina é coquete, vaidosa e espontânea. Segundo o pai dela, “tinha 14 anos e parecia ter 17” (DVD, TV Globo, 2008-2009). Ela dança de pés descalços, e ele está de botas de cano curto. Dom Casmurro se apresenta de cartola, bengala, fraque preto, com o rosto caracterizado nos olhos maquiados com lápis preto, olheiras, faces esbranquiçadas e bigode preto encurvado nas pontas feito a lápis. A única cor que veste é um tipo de gravata de veludo vermelho amarrada ao pescoço. Ele também usa uma espécie de bengala fina e preta. Dom Casmurro é um *clown* trágico (CARVALHO, 2008).

Nessa imagem, vemos a mocinha por quem Dom Casmurro se apaixonou e o homem no qual ele se transformou. A cena é uma síntese de dois tempos diacrônicos, apenas possíveis na ficção. A minissérie “Capitu” configura, portanto, uma das experiências mais ousadas e maduras da televisão brasileira.

5.2.2.2. Cena escolhida “Espelho”⁶⁹

Nessa cena, há uma sequência de dez frames em plano médio e *closes* com câmera fixa. Capitu e Bento estão conversando em frente ao espelho conforme se vê na figura 33.

Figura 33 – Imagens captadas da minissérie *Capitu*.



Fonte: TV GLOBO, 2008.

⁶⁹ *Cena escolhida “Espelho”* – Extraída do Episódio 4, do segmento intitulado “De Casada”. Duração de 36’30” a 38’30”. A identificação dos frames da cena escolhida se encontra na Figura C do Anexo C.

A cena escolhida é a do casal em frente ao espelho. Capitu, pelos olhos de Bentinho, o seduz. Aliás, toda a microssérie se refere ao olhar dele, lembrando que essa obra segue rigorosamente os preceitos colocados por Machado de Assis no romance, ou seja, Capitu é revelada pelo olhar de Dom Casmurro. Esta cena é como um retrato encomendado aos pintores e aos fotógrafos pelas famílias abastadas do século XIX. É uma cena como um retrato feminino de costas para o espelho, numa atitude de sedução.

Esta imagem é composta por um *mix* de estilos como o Impressionismo, considerando a moda e a nebulosidade dos contornos; de Maneirismo, considerando a afetação das poses; de Barroco, considerando o excesso de informação e a grande curva do véu e do penteado de Capitu; de Romantismo, considerando a carga erótica da cena; de teatro, considerando o gestual e a atitude dos atores; de música, considerando a trilha sonora ao piano; de rádio, considerando o ruído de interferência ao fundo; de pintura e fotografia, considerando a influência dos registros da Belle Époque. Essas considerações vão ao encontro dos conceitos de impureza postulados por Bazin (2014) e Badiou (2002), em que os autores aceitam a mistura de estilos e categorias artísticas na formação da imagem audiovisual.

A personagem Capitu está apoiada com o ombro esquerdo no espelho. Ela conversa com Bentinho, estão recém-casados, riem e fazem gracejos um com o outro. Embora ela esteja finamente vestida, ela não se olha no espelho. Esse espelho (como retratado na minissérie anterior) não é destinado a perscrutar a aparência física. Neste caso, ele parece mal polido, seu reflexo é embaçado, impreciso. A atenção de Capitu é, totalmente, dirigida a Bento, que conversa com ela, abraça-a, solta-a e torna a abraçá-la. Em torno de Capitu, há uma aura, que a envolve, são seus véus e seus cabelos, seduzindo o marido. O espelho mostra um duplo, sim, mas oblíquo. Ficamos com a impressão de que Capitu e seu duplo são independentes, não correspondem um ao outro, não podemos defini-la através dele. O que é permitido ser visto dela é o socialmente aceitável, primeiro, pela falta de nitidez do reflexo e, segundo, pelo desgaste do espelho com a superfície escurecida. A dualidade é explícita, seu reflexo não tem nitidez e é mais escuro. As cores são pastéis. Bentinho também não olha para sua imagem no espelho, seus olhos fitam, exclusivamente, a esposa. A iluminação é frontal definindo as feições dos personagens (DONDIS, 1997). A cena se encerra como um retrato de mulher de costas ao espelho. O *Stimmung* é a

presença/ausência da sedução discreta (GUMBRECHT, 2014): os gestos são lentos, a música é suave e as falas são curtas, toda a cena tem um ritmo harmônico. A organização dessa cena remete ao retrato da “Condessa D’Haussonville” (1845), de Jean-Auguste Dominique Ingres.

5.2.2.3. Obra Visual “Espelho”

A referência é um retrato de uma dama da corte de costas para o espelho, em uma atitude de sedução. Seu criador foi o pintor francês Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), que transitou, ambigualmente, entre o Neoclassicismo e o Romantismo. Para muitos, o pintor era um neoclássico, porque escolhia poses que apresentassem equilíbrio espacial e as planejava, meticulosamente, ganhando um aspecto tranquilo em repouso. Porém, para outros, era um pintor romântico; segundo Baudelaire, embora Ingres tenha lutado por uma obra em que a lógica predominasse, o que vingou em suas pinturas foi sua natureza profundamente sensual (STRICKLAND, 2004).

Para esta tese, esse retrato foi escolhido, justamente, por esta ambiguidade, porque o pintor tanto criticou a emoção romântica em sua vida profissional, que, paradoxalmente, ela se fez visível em sua obra. O retrato pintado por Ingres escolhido para este estudo é o de “Louise de Broglie, Condessa D’Haussonville” (1845) à frente do espelho, conforme a figura 34.

A moça retratada, neta da Madame de Staël, casou com o conde D’Haussonville, quando ela (moça) tinha dezoito anos. Consta que era uma mulher incomum para a sua época, porque era vista como liberal e intelectualizada. Amava a literatura, tendo publicado três livros. O retrato foi feito quando tinha 24 anos e levou três anos para ser finalizado. Ingres fazia longas sessões de pose com seus modelos, calculava seus gestos e posições, fazia muitos esboços e estudos. Neste retrato, há a preocupação de mostrar o *status* cultural e a pose coquete da modelo, o que revela a visão do artista em relação à sua retratada.

Figura 34 – Louise de Broglie, Condessa D’Haussonville, Jean-Auguste Dominique Ingres, 1845.



Fonte: Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Auguste-Dominique_Ingres#/media/File:Jean-Auguste-Dominique_Ingres_-_Comtesse_d%27Haussonville_-_Google_Art_Project.jpg> Acesso em 03 jan. 2016.

Quanto aos procedimentos artísticos, percebe-se que o artista indica sua ambivalência. Vemos dois *tickets* de teatro em cima do aparador e o xale no braço da poltrona, indica o abrigo para a noite, evidenciando uma vida cultural, de acordo com princípios neoclássicos. Já a posição da mão em um gesto com graça e feminino, junto ao reflexo no espelho faz alusão aos ideais românticos franceses.

Há ambiguidade na escolha da pose. A orientação do corpo é para frente, sua cabeça se torce a um ângulo de 45° à esquerda de seu eixo e seu olhar se dirige ao espectador. O olhar é sereno, porém provocativo, e seus braços e a posição da mão seduzam por sua alvura. O desenho da figura, seu contorno da cabeça, nuca, costas e quadril induzem à languidez, a um relaxamento seguro e tipicamente romântico.

A condessa está encostada no aparador revestido de veludo azul escuro, ricamente decorado com objetos de porcelana de Sèvres⁷⁰. O brilho acetinado do tecido de seu vestido de azul hortênsia, o veludo, os cabelos e a pele denotam o preciosismo de Ingres, para evidenciar a qualidade de tecidos e aparências variadas. A pele foi cuidadosamente modelada para que não surgissem imperfeições, como regia o Neoclassicismo. Porém, o espelho apoiado no aparador revela que também não foi feito para perscrutar a aparência física, embora exponha as costas e a nuca de Louise. Vemos que seu reflexo também é embaçado e impreciso. A dualidade da figura também é explícita, seu reflexo não tem nitidez e é mais escuro. As cores se equilibram em tons quentes e frios (DONDIS, 1997). A iluminação é frontal definindo as pregas do vestido e o volume do corpo. O *Stimmung* é a presença/ausência da sedução discreta através da duplicação da forma (GUMBRECHT, 2014). A pintura foi feita com vagar, seus detalhes são minuciosos e tem um ritmo harmonioso. Por tudo isso, a cena da microssérie se aproxima da pintura de Ingres, através de procedimentos artísticos simétricos analisados na sequência.

5.2.2.4. Estética da Aproximação - Espelhamento: Cena escolhida “Espelho” /Obra Visual “Espelho”

Na apresentação das damas, tanto da cena como da pintura, não conhecemos quem são, verdadeiramente, estas mulheres, que são reveladas/veladas pelo olhar do outro, uma pelo olhar do diretor e outra pelo do pintor.

A cena na microssérie se transformou em um retrato feminino de costas para o espelho. Nos procedimentos artísticos, as cores dos trajes da personagem Capitu são neutras e contrastam com graça com a cor preta do terno do personagem Bento. Os gestos são harmônicos e fazem alusões à dança da sedução.

A figura feminina idealizada domina a cena, é ela quem se movimenta, sedutoramente, e lança seu olhar para atrair quem a olha. A cena tem uma divisão formal entre a cena que se desenrola nítida e iluminada e seu reflexo embaçado e mais escuro. A dualidade das imagens me diz algo do olhar do diretor na maneira de mostrar a sedução discreta. Se o erotismo se evidencia no que é velado e no que é misterioso, percebo que o diretor configurou esta cena com esta intenção, uma

⁷⁰ Porcelana de Sèvres – Denominada real Fábrica de Porcelana, em 1760, por Luís XV, teve sua produção interrompida na Revolução Francesa e retomada por Napoleão. É conhecida mundialmente e teve Charles Dodin como seu maior artesão.

imagem dupla da mulher, com a frente nítida e suas costas imprecisas. A cena de *Capitu* presentifica (e, ao mesmo tempo, torna ausente) o *Stimmung* da sedução discreta, que o diretor soube orquestrar afinando as cores, a iluminação, o texto, a música e o figurino (GUMBRECHT, 2014).

A pintura de Ingres, também é um retrato feminino de costas para o espelho. Quanto aos procedimentos artísticos, há uma simetria, pois, as cores da mulher são claras e contrastam com graça com os azuis escuros da decoração. O gesto da mulher é harmônico e faz alusão à sedução.

A mulher representada é também idealizada e domina a cena, lançando seu olhar ao espectador. Também há a divisão formal do espaço, em que, numa metade, está a mulher nítida e iluminada e, na outra, seu reflexo está embaçado e mais escuro. O pintor evidencia a dualidade de seu olhar na maneira de mostrar o erotismo, mesmo nesta pintura entendida como neoclássica. O retrato de “Louise de Broglie” (1845) torna presente-ausente o *Stimmung* da sedução discreta.

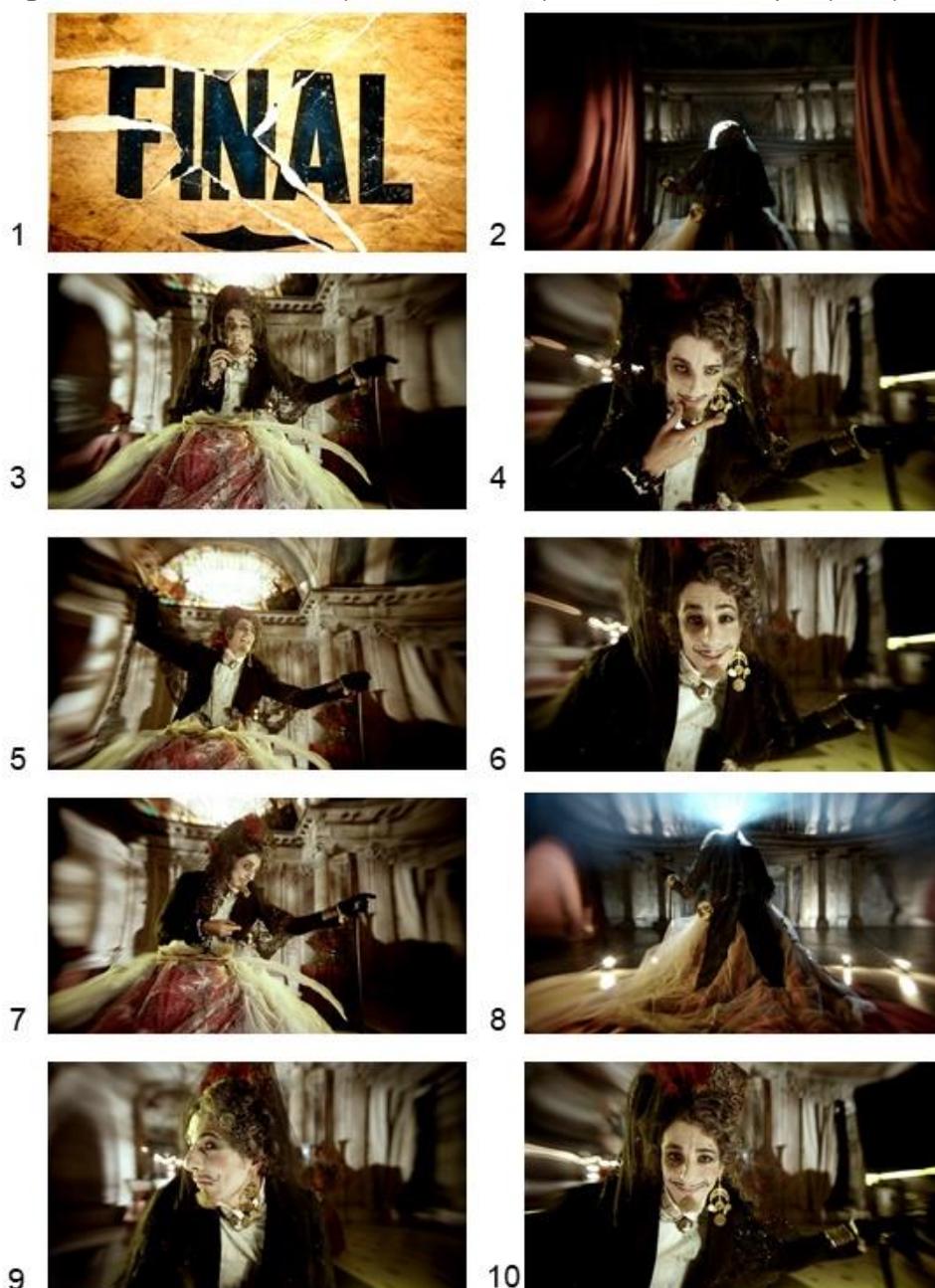
A questão, então, não é comparar as posições literalmente e sim perceber quais foram os procedimentos apropriados do pintor pelo diretor, como se, para compor a cena, o diretor a enquadrasse como uma tela e, em seguida, a dividisse numa metade com a mulher e, na outra, com seu reflexo no espelho, como se, depois, iluminasse mais a mulher e, finalmente, a orientasse para que fizesse gestos lentos e graciosos. Com cores claras, é como se ele a pintasse sob a luz e, em contraste, colorisse em tons mais escuros a decoração do ambiente em que ela se encontrasse, assim como fez Ingres um século antes.

O *Stimmung* é a presença da sensualidade discreta, que se manifesta no modo como essas imagens foram exibidas e construídas. Por meio da Estética da Aproximação - Espelhamento, os procedimentos artísticos simétricos são evidenciados, tanto na microssérie “*Capitu*” (2008) como na pintura de Ingres. Nomeio esta subcategoria, ao constatar o paradoxo entre a sedução do casal e a simultânea duplicação da forma, que gera o espelhamento. E, assim, passo à próxima cena da microssérie “*Capitu*”.

5.2.2.5. Cena escolhida “Satírico”⁷¹

Nessa cena, há uma sequência de dez frames em plano médio e primeiro plano, com câmera fixa e *contra-plongée* ou centralizada, nos quais se usa lente para a deformação das bordas do fundo. Dom Casmurro está sentado e falando diretamente para a câmera, conforme a figura 35.

Figura 35 – Dom Casmurro (Michel Melamed) na microssérie Capitu (2008).



Fonte: DVD TV Globo (2008).

⁷¹ Cena escolhida “Satírico” – Extraída do Episódio 5, do segmento intitulado “Final”. Duração de 58’00” a 01:00’15”. A identificação dos frames da cena escolhida se encontra na Figura D do Anexo C.

A cena escolhida é a do final da microssérie “Capitu”, em que Dom Casmurro encerra sua narrativa, no Episódio 5. O personagem Dom Casmurro, o narrador, reafirma sua crença na traição de Capitu e Escobar. Ele reitera que a “traidora e dissimulada” já existia dentro dela, desde a adolescência. Dom Casmurro segue a narração, ao concluir que o destino a uniu a Escobar para traí-lo. Esta cena é o retrato de uma sátira do palco da vida. A vinheta, anuncia o “Final”, em seguida, corta para uma figura de costas e a cortina à sua frente se abre. Ao vê-la de frente, percebe-se Dom Casmurro vestido com adereços masculinos e femininos, configurando um personagem grotesco. Os adereços são objetos característicos de outros personagens: o cavanhaque de Escobar, o véu e o rosário de D. Glória, os óculos e o camafeu de Justina; o brinco dourado e a saia de tule amarelo e tecido rosa de Capitu. À medida que o narrador constrói seu discurso com graça, caricaturiza os gestos em uma alusão a cada personagem que passou por sua vida, ora os ironiza, ora os ridiculariza. Embora seja contido nos gestos, sua fala é dura, na tentativa de justificar a injustiça cometida aos entes queridos. O retrato de Dom Casmurro da microssérie é de um homem debochado e provocador.

Mais uma vez, a cena está de acordo com o conceito de “realidade” proposto por Machado de Assis, com a produção de um personagem grotesco e irônico como este. Também se revela a “impureza” defendida por Bazin (2014) e Badiou (2002), pelo uso de figurino, cenário e gestos teatrais. Essas características se unem à música orquestrada com dedilhados de cordas, junto ao encerramento com a canção “Juízo final”⁷². Além disso, há o uso de uma iluminação expressionista e de uma tecnologia de lentes deformadoras da imagem. A cena finaliza como começou, com a figura do personagem de costas, em uma reverência, com a cortina fechando lentamente. O *Stimmung* é a presença/ausência da sátira e do deboche através da aparência (GUMBRECHT, 2014). As cores não são harmoniosas, o tule amarelo sobre o tecido rosado é estridente, e o fraque preto também não é adequado (DONDIS, 1997). Vejo que cada elemento compete com outro, seja em dimensão seja em intensidade. Percebe-se que a cena toda remete ao “Autorretrato com chapéu de flores” (1883/1888), de James Ensor.

⁷² “Juízo final” (1973) – Composição da melodia por Nelson Cavaquinho e letra de Élcio Soares.

5.2.2.6. *Obra Visual “Satírico”*

A referência para essa construção da minissérie é o retrato de uma sátira do palco da vida. O pintor belga James Ensor (1860-1949) construiu uma carreira baseada na crítica social. Ele foi um marginal na maior parte da vida. Em sua fase madura, inspirado nos artigos que sua mãe vendia em sua loja no período do carnaval, usou máscaras, marionetes, esqueletos e adereços em obras repletas de ironia, diante de situações sociais. Sua pintura indicou características fauvistas e expressionistas, pela utilização de cores vivas, com que expunha a matéria da tinta no empastamento e a fatura em gestos espontâneos. Para esta tese, o retrato escolhido, “Autorretrato com chapéu de flores”, representado na figura 36, foi realizado de 1883 a 1888.

Figura 36 - “Autorretrato com chapéu de flores”, James Ensor, 1883-1888.



Fonte: Disponível em: <<http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/collection/self-portrait-with-flowered-hat>> Acesso em 17mar. 2017.

Nesta tela, o artista se retrata numa pose barroca, por excelência, com o corpo de perfil, voltado para a esquerda de quem vê o quadro, usando um chapéu de longas penas, o rosto e olhos direcionados ao espectador. Seu olhar é provocador, porque, ao dirigi-lo seriamente ao espectador, cria um contrassenso devido à percepção de

que o homem veste um chapéu feminino com flores e penas *à la Rembrandt, Frans Hals ou Rubens*, pintores barrocos, o que torna o retratado ridículo. Ou seja, há humor na tela, já que o artista está subvertendo as regras da convenção social e as da História da Arte.

Quanto aos procedimentos artísticos, a ironia barroca se evidencia na graça de um semicírculo que emoldura a figura e se completa com a curva da pena como se fosse um espelho. O olhar que se volta ao espectador é um gesto provocativo. E o chapéu florido faz alusão a tudo que corrompe a cena, é a sátira, a subversão das aparências. A iluminação na tela, também, remete ao período Barroco, porque direciona nosso olhar em um movimento espiral, cujo foco são os olhos da figura, emoldurados pela curva da barba. As cores do chapéu são puras, vivas e claras em contraste com a casaca e o fundo (DONDIS, 1997). O *Stimmung* é a presença-ausência da sátira e do deboche através da figura do travesti (GUMBRECHT, 2014). Não há preocupação com acabamentos, o fundo é manchado e escuro, não há contornos definidos, mas se revelam gestos energéticos que tiveram pressa em preservar a expressão e a espontaneidade do momento. Nessa pintura, também os elementos competem uns com os outros, seja em dimensão ou em intensidade.

5.2.2.7. Estética da Aproximação - Travestimento: Cena escolhida “Satírico” / Obra Visual “Satírico”

Na apresentação dos homens retratados, percebe-se que ocorrem situações provocativas e não convencionais. Eles riem deles mesmos e, conseqüentemente, do espectador ao se exporem fora das convenções sociais.

Na cena da microssérie, o retrato de Dom Casmurro é de um debochado e provocador. Os elementos colocados em cena são contrastantes: é um homem, mas está caracterizado também como uma mulher, pois, além de suas vestes masculinas e do cavanhaque (que não era de seu personagem), mostra brincos enormes e dourados, véus de renda, saia de tule amarelo e tecido rosa. Seus gestos são graciosos, mas a dureza de suas palavras contrasta com eles. Todos esses procedimentos refletem a ironia e a caricaturização do personagem, ou seja, há humor na cena ao torná-lo ridículo, ao transformá-lo num travesti.

Na cena, o diretor não poupa o personagem, não poupa no que ele (personagem) se transformou ao insistir na suposta traição de sua esposa e de seu

amigo. O procedimento artístico do uso da lente deformadora de bordas em uma perspectiva forçada promove uma moldura que enfatiza a centralidade do personagem. De fato, o diretor evidencia a sua intenção ao “pintar” o fundo alterado da cena: a lente reflete a realidade egocêntrica de Dom Casmurro, e a música “Juízo final” alude não só ao julgamento dele em relação à Capitu e Escobar, mas também ao julgamento de quem vê a obra. O *Stimmung* se torna presente/ausente na sátira e no deboche através da aparência (GUMBRECHT, 2014).

A pintura de Ensor, por sua vez, também é um retrato, em que o pintor não se poupa ao se retratar com um chapéu feminino. A ironia é explícita na posição de enfrentamento barroco, porém desmoralizada pelas flores e plumas do chapéu. O pintor se retrata como centro da cena. O semicírculo em azul, a curva da pluma e a barba formam uma espiral que direciona o olhar do espectador aos olhos do retratado. Assim, o *Stimmung* é a presença/ausência da sátira e do deboche através da aparência, ao se travestir com um chapéu feminino.

Nas duas situações, tanto na microssérie como na tela, revela-se a Estética da Aproximação. Os procedimentos artísticos apropriados tanto pelo diretor como pelo pintor foram o de forçar, com graça, o olhar do espectador para a figura do retratado com deformações de tensão em sua periferia, o de contrastar o gestual das pinceladas nas cores da figura, cores vivas contra cores escuras e o de, finalmente, dirigir o olhar para a figura centralizada do personagem diretamente ao espectador, aludindo à ironia e ao humor.

O *Stimmung* é a presença da sátira e do deboche através da aparência, que se manifesta no modo como essas imagens foram exibidas e construídas. Através da Estética da Aproximação - Travestimento, em que os procedimentos artísticos simétricos são evidenciados, tanto na cena escolhida da microssérie “Capitu” (2008) como na pintura de Ensor (1883-1888). Aqui, nomeio esta subcategoria, ao constatar o paradoxo entre a sátira do palco da vida e a simultânea transformação num travesti, que gera o travestimento. E, assim, passo à próxima cena da microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?”.

5.2.3. Minissérie: Afinal, o que querem as mulheres?

“Afinal, o que querem as mulheres?”, com roteiro escrito por João Paulo Cuenca, com a coautoria de Cecília Gianetti, Michel Melamed e texto final de LFC foi composta por seis capítulos, caracterizando uma microssérie (TV GLOBO, 2008-2009). Seu estilo representa um *Kitsch* surrealista.

LFC transita entre os estilos *Retrô*, Arte Pop e o Psicodelismo com segurança e propriedade, numa narrativa que se adapta à agilidade televisual a que estamos acostumados a ver na narração de aventuras. Por essa razão, a microssérie se posiciona, conforme esta tese, na “Fase de Confirmação” de sua obra. Por mais uma vez, LFC trata uma obra em que olhar do homem se volta às mulheres. Assim, nesta microssérie, o ritmo da edição, as cores e toda a cenografia são intensos, configurando mais uma produção inédita de LFC e da televisão brasileira.

5.2.3.1. Narrativa e personagens “André” / “André e Dr. Freud”

A trajetória de André Newmann (Herói/Pícaro) é narrada por ele mesmo e inicia num ritmo frenético de *making of*, de musical da Broadway, executada por trompetes de *big band*⁷³, quando a câmera persegue a câmera que filma, adentrando seu escritório. Para apresentá-lo, foi usada a claquete, como as vinhetas vistas em *Capitu*. Uma série de clichês de mulheres presentes no imaginário masculino perpassa toda a microssérie, numa estética com pitadas *retro* e *kitsch*, ambientadas num cenário *Pop* e psicodélico⁷⁴. De início, ele é casado com Lívia (Heroína/Guardiã do Limiar) no momento em que escreve a sua tese de doutorado em Psicologia, na busca em responder à pergunta de Sigmund Freud (“afinal, o que querem as mulheres?”) (Chamado à Aventura). Com o envolvimento na pesquisa, não percebe que Lívia (Guardiã do Limiar) se ressentida e o abandona. Depois de vários relacionamentos temporários com outras mulheres, muitas palestras, muito estudo de psicanálise, livros publicados e um programa de rádio, finalmente encontra a serenidade no convívio com sua filha, Maria (Aliada), do casamento com Sofia (Aliada) de quem também se separou.

André Newmann, protagonista da minissérie “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010), interpretado por Michel Melamed, é apresentado numa colagem de cenas, em que ele aparece em seu estúdio (Mundo Comum) como na figura 37.

⁷³ Grupo instrumental de jazz, cuja formação varia de 12 a 25 músicos, muito popular de 1920 a 1950.

⁷⁴ Psicodélico – Referente ao movimento de contracultura dos anos 1970, nos Estados Unidos, característico pelas cores primárias, inspirados nas curvas do Arte Nouveau francês.

Figura 37 – André Newmann (Michel Melamed) na microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010).



Fonte: DVD, TV Globo (2010-2011).

André se dirige a nós, diz quem é e o que faz. Esse gesto é o Chamado à Aventura, que, neste caso, é interno ao herói. Ao longo da pesquisa, ele se vê em diversas situações de entrevistas com mulheres provocativas, feministas e mitológicas, como Arautos da Aventura. André faz análise com Dr. Klein e alucina que ele é o Dr. Freud (Mentor). Na figura 38, vemos os dois personagens.

Figura 38 – Dr. Klein (Osmar Padro) e André (Michel Melamed) e Dr. Freud (boneco animado) na microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010).



Fonte: DVD, TV Globo (2010-2011).

Infelizmente, o casamento com Livia (Guardiã do Limiar) apresentou problemas como se vê na figura 39. Livia (Guardiã do Limiar) não suporta a dedicação do marido à tese e o abandona.

Figura 39 – Livia (Paola Oliveira) na microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010).



Fonte: DVD, TV Globo (2010-2011).

Na busca de superar sua carência, numa forma exponencial, ele se envolve com muitas mulheres e participa de muitas festas com amigos. Neste meio tempo, Livia namora Jonas (Vilão/ Sombra), o homem perfeito, seu *marchand*. E a cada momento de crise, ele recorre à sua Mãe-Julieta (Aliada), que lhe mostra alternativas às situações.

Figura 40 – Mãe-Julieta (Vera Fischer) na microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010).



Fonte: DVD, TV Globo (2010-2011).

André apresenta sua tese e é consagrado, assim como Livia em sua exposição individual. André publica seu livro e conhece Tatiana (Guardiã do Limiar). Sua tese vira um seriado para a TV, em que seu personagem é interpretado por Rodrigo Santoro (Aliado). Ele reencontra Livia e constata que a perdeu. André entrega Tatiana para Rodrigo, numa operação de fuga. Depois se atira em relações rápidas e instáveis com mulheres de perfis variados como a telefonista, a *vamp* ou a intelectual. Numa

noitada num cabaré, desmaia e é levado ao hospital. Lá, vê seu enterro, a passagem de todas as mulheres de sua vida e o Dr. Klein/Freud, que aponta uma nova direção ao seu trabalho com a pergunta: “afinal, o que querem os homens?”. Então, André publica seu segundo livro, que não passa de um grande fracasso e o faz morar, novamente, com sua Mãe. É convidado a fazer um consultório sentimental no rádio para pagar as contas. Seu Pai-Romeu (Aliado), que havia abandonado a família, retorna depois de 20 anos de ausência. Dr. Klein se aposenta e passa seu consultório a André, que então atende pacientes. O Pai casa com a vizinha da Mãe. No cinema, conhece Sofia, vão morar juntos, têm uma filha Maria (Aliada) e se separam. André reencontra Livia e fazem as pazes. Na última cena, André e Maria voam pelos céus a bordo de um enorme conjunto de balões (VOGLER, 2015).

5.2.3.2. **Cena escolhida “RGB - CMYK”⁷⁵**

A cena se desenvolve em dez *frames* como na figura 41. Esta é uma cena complexa, porque, em poucos segundos, nos apresenta o André (Herói/Pícaro) em um turbilhão visual. Inicia com *travelling* rápido pelo escritório de André Newmann. Nessa apresentação, é desvelado o processo de gravação dentro da narrativa, em que, através da metalinguagem (MOURA, 2015), vemos a câmera de gravação adentrando o escritório ao mesmo tempo em que a sua ação é gravada. Dessa forma, se veem os bastidores, o estúdio (Mundo Comum), a estrutura de como a farsa é encenada (VOGLER, 2015).

O personagem André segue sendo construído numa edição rápida como uma colagem de cenas, há filtros de luz colorida e intensa, com a aparição da claquete ao som de jazz de *big band* dos anos 1940 como trilha. Há um corte para as suas mãos datilografando freneticamente na máquina antiga e um *contra-plongée* de André através da máquina com filtro vermelho, depois verde, fechando um close na capa do livro de Freud, seguido de *travelling* pelo escritório. A claquete anuncia o capítulo, a cena e o *take*, assim André olha para a câmera e se apresenta diretamente ao espectador em um plano com filtro azul (DONDIS, 1997). Ele afirma que tentará responder o que Freud nunca conseguiu fazer. Há um *close* do trilho da máquina de escrever.

⁷⁵ *Cena escolhida “RGB / CMYK”* – Extraída do Episódio 1. Duração de 00’00” a 00’36”. A identificação dos frames da cena escolhida se encontra na Figura E do Anexo C.

Figura 41 – André Newmann (Michel Melamed) na microssérie “*Afinal, o querem as mulheres?*”



Fonte: DVD TV Globo (2010).

No universo de André, não se pode precisar, com certeza, em que época se passa a história, porque o ambiente é intensamente personalizado com coisas do

passado. André parece antiquado, porque ainda datilografa numa máquina de escrever, porém usa celular em um ambiente (um apartamento) que lembra um brechó. Tudo isso é exposto simultaneamente ao ritmo agitado da câmera e da edição. As cores ditam a carga intelectual de André Newmann.

Eu a escolhi, porque evidencia o sistema de cor-luz adotado na televisão e nos monitores de computador, o sistema RGB⁷⁶, que também expõe a coerência estética de LFC ao escolher cores específicas com as quais são atribuídos valores simbólicos às emoções. O diretor compõe o retrato de André com os filtros coloridos: seu rosto com filtro vermelho pode ser associado à paixão, atenção, ao perigo, retratado por um homem mergulhado em seus afazeres intelectuais acompanhado pela música frenética do *jazz*. Em seguida, ele se torna um rosto com filtro verde, uma cor fria, porém carregada de brilho, o que remete à dúvida. Ao final, André voltado para a câmera com filtro azul, se apresenta para o espectador, não parecendo deste mundo, porque o azul remete ao espiritual, ao além. Ele está num mundo paralelo, mergulhado em sua pesquisa, em seu universo mental e espiritual, apesar de sua angústia mundana em responder à pergunta feita pelo psicanalista.

Além disso, seu escritório conta com objetos anacrônicos como a máquina de escrever, o rolo de filme, slides pendurados no espelho, fotos antigas. O *jazz* agitado e sincopado também indica a carga emocional da tarefa que o personagem criou para si. A cena é uma imagem colorida artificialmente, é *fake* (DONDIS, 1997). O personagem faz gestos com graça; porém, a rapidez da edição traz um desconforto em relação a sua competência, em outras horas e alude à sobrecarga de tarefas, quando faz a panorâmica no estúdio abarrotado de coisas. Nesse caso, o *Stimmung da cena* é a presença/ausência da dúvida emocional, uma soma de sentimentos e expectativas (GUMBRECHT, 2014). Dessa forma, a cena remete aos retratos em serigrafia de Andy Warhol.

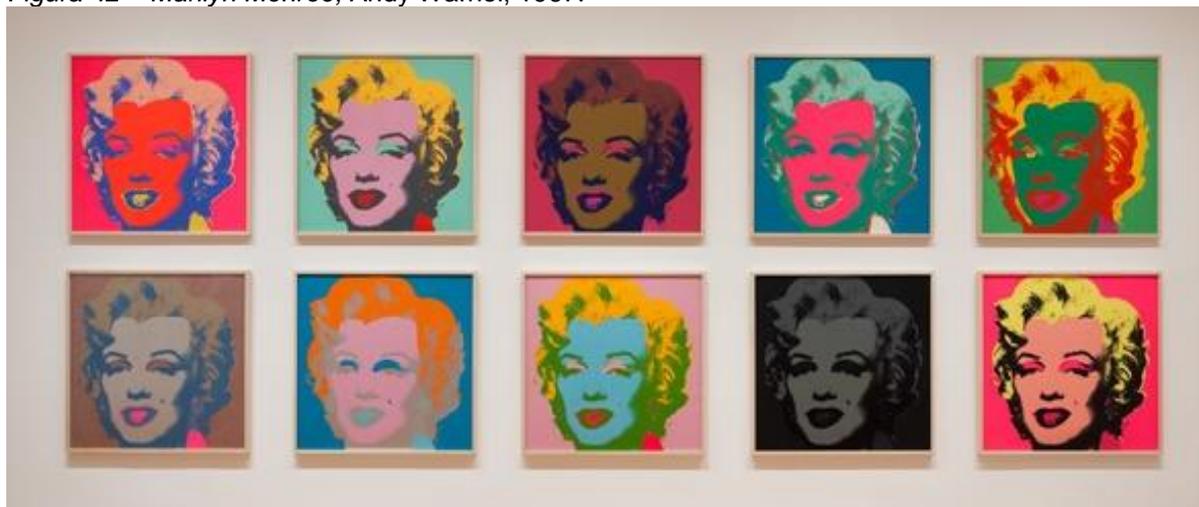
5.2.3.3. Obra Visual “RGB - CMYK”

A referência é a série de serigrafias com o título de “Marilyn Monroe” (1967), de Andy Warhol⁷⁷ (1928-1987), na figura 42.

⁷⁶ Sistema RGB – Correspondendo às cores: red (vermelho), green (verde) e blue (azul). Derivado do disco das sete cores-luz de Newton, foram selecionadas as três cores primárias, por Thomas Young (1802), seguindo a estrutura aditiva das cores, que sobrepostas resultam na cor branca (SAKS, 1995, p. 36).

⁷⁷ Andy Warhol - Artista americano, empresário, publicitário e expoente da Arte Pop.

Figura 42 – Marilyn Monroe, Andy Warhol, 1967.



Fonte: Site MOMA. Disponível em: <http://www.moma.org/explore/inside_out/2015/04/29/serial-singular-andy-warhols-campbells-soup-cans> Acesso em 19 jun. 2016.

Andy Warhol era publicitário e migrou para o campo artístico criando um retrato da vida americana na segunda metade do século passado. Iniciou sua carreira como ilustrador de revistas de moda em 1952. Sua contribuição para a Arte Pop foi decisiva, com a incorporação de elementos da cultura popular, o uso de cores vivas e, principalmente, o emprego de técnicas de reprodução de imagens como a serigrafia e a fotografia. A série de retratos “Marilyn Monroe”, dos anos de 1960, são reproduzidos por todos os cantos do planeta.

As imagens que vemos foram executadas com a técnica da seleção de cores e impressas com base no sistema de cores-pigmento: CMYK⁷⁸, evidenciando os “bastidores” da execução da serigrafia da atriz. O procedimento artístico é a separação das áreas a serem impressas com cada cor em matrizes diferentes, que evidenciam a graça das feições da atriz, o seu sorriso-gesto para a pose, que aludem a vários estados de espírito. Os retratos revelam as facetas de celebridade de Marilyn, sua artificialidade, sua efemeridade e, também, sua categoria de mito, pois foram confeccionados em seguida de sua morte, no auge da comoção mundial. Essa composição de várias imagens do mesmo retrato de Marilyn são uma metáfora da manipulação feita pela mídia, ao transformá-la em objeto de consumo, já que, embora a reconheçamos, sua identidade foi despedaçada. São imagens das múltiplas facetas da fama: a glória, a solidão, o desencanto, o prazer e a tragédia. Podemos ver muitas

⁷⁸ CMYK – C (Cyan) corresponde ao azul ciano, M (Magenta) corresponde ao magenta, Y (Yellow) corresponde ao amarelo e K (Black) corresponde ao preto. Essas cores foram determinadas pelo Deutsches Institut für Normung (DIN) como as cores básicas para impressão e os pigmentos caracterizam a síntese de subtração das cores (GUIMARÃES, 2000).

Marilyn, mas não enxergamos nenhuma. Somos fascinados por ela, embora não a compreendamos. O *Stimmung* das serigrafias é a presença/ausência da dúvida emocional atribuída à apropriação técnica pelo artista (GUMBRECHT, 2014).

5.2.3.4. Estética da Aproximação - Apropriação: Cena escolhida “RGB-CMYK” / Obra Visual “RGB - CMYK”

Os sistemas de separação de cores RGB e CMYK são adotados para criar todas as nuances de cores, tanto na luz como no pigmento. No caso da microssérie e das serigrafias, esses procedimentos se associam a uma simetria, tanto na televisão como na técnica de reprodução serigráfica.

Na microssérie, o personagem André é exibido em três facetas separadas nas três cores-luz, num procedimento artístico regido pelo sistema RGB. A cena é mesma, porém separada por filtros nas cores vermelha, verde e azul. A cena traduz um André-vermelho apaixonado por seu objeto de estudo, a mulher. Em seguida, o André-verde traz a dúvida e o questionamento. Por fim, o André-azul se entrega à reflexão espiritual. Essas várias emoções exibidas rapidamente, com cortes secos, movimentos de câmera e com a trilha frenética dos metais, nos mostram um André com o emocional titubeante; praticamente, o espectador, assim, é levado a se movimentar na cadeira. Isso ocorre porque se percebe como ele está em cada momento, mas não se sabe como ele é, configurando um personagem mutante.

Nas serigrafias, Marilyn, por sua vez, é retratada com o procedimento artístico da separação de cores para ser impressa nos pigmentos do sistema CMYK. Nesse conjunto de retratos, há uma atriz-magenta que sorri exuberante para o espectador; de outra maneira, existe uma atriz-ciano que parece entristecida; por outro lado, há uma atriz-amarelo, que mostra seu penteado orgulhosa; há, também, uma atriz-preto, que remete à depressão e à sua morte prematura. Os olhos de quem observa essa variação saltam de uma imagem à outra em ritmo acelerado, até que se detêm em um, depois em outro sucessivamente. O retrato da fama, representado pela atriz, é duvidoso: ela pode parecer muitas em momentos diferentes, ou seja, não se sabe como ela é verdadeiramente. Isso quer dizer que personagem e atriz estão “mascarados” pelas cores, que evidenciam a dúvida emocional através da apropriação tanto da separação cromática da microssérie quanto na separação de cores das serigrafias, o que se representa pela presença da Estética da Aproximação.

Entre a obra de LFC e a de Andy Warhol, percebe-se uma aproximação: os personagens estão representados em seus ambientes, André no escritório e Marilyn em frente à câmera. Ele é um homem dividido entre as mulheres que o fascinam, embora não as compreenda. Este estranho sentimento evidencia a ambivalência do personagem, que está dividido entre mundos antagônicos, que podem ser entre o feminino e o masculino, ou entre o sensual e o mental, ou, até mesmo, entre o real e o imaginário. A atriz também é uma mulher dividida entre a fama que a fascina e a mulher que ela deixou de ser. O sentimento de estranhamento é perceber a sua ambivalência em viver mundos antagônicos como a fama e o anonimato, ou a celebridade e a moça interiorana que era, ou a entrega aos prazeres da riqueza ou a espontaneidade de uma vida simples.

O *Stimmung* comum entre a cena da microssérie e as serigrafias, portanto, é a presença/ausência da dúvida emocional, sentimentos e expectativas, através da separação cromática da microssérie quanto na separação de cores das serigrafias, caracterizando a Estética da Aproximação - Apropriamento. Nomeio esta subcategoria, ao constatar o paradoxo entre a dúvida emocional e a simultânea apropriação da separação cromática, que gera o apropriamento. Dessa forma, pode-se passar – encerrada a primeira análise dessa microssérie – à próxima e última análise desta tese.

5.2.3.5. Cena escolhida “Manchas”⁷⁹

Para encerrar as análises, a cena eleita é a do telefonema para o programa de rádio de André, que pertence ao Episódio 5 da microssérie “Afinal, o que querem as mulheres?”. A cena se desenvolve em dez *frames* como descrito na figura 43.

Nos episódios anteriores, fica posto que o Dr. Freud assombra André nas mais diversas situações, na função de Mentor do nosso Herói (VOGLER, 2015). Nesse caso, André está disponível para os telefonemas e inseguro quanto a seu desempenho como conselheiro sentimental da rádio. Ao atender o telefone, fica surpreso com a fúria de Dr. Freud; conseqüentemente, à medida que o Mentor se altera, mais o discípulo se atrapalha, afastando os fones de ouvido da própria cabeça. Mal conseguimos compreender o que o mestre diz, por causa dos ruídos

⁷⁹ *Cena escolhida “Manchas”* – Extraída do Episódio 4. Duração de 18’22” a 22’37”. A identificação dos frames da cena escolhida se encontra na Figura F do Anexo C.

incompreensíveis, e a imagem se torna instável e gira de um lado a outro. André tenta explicar que está pagando as contas e que necessita do emprego, mas isso só aumenta a indignação e o ataque do Dr. Freud, até que ele (Mentor) encerra a sua fala desligando o chamado abruptamente. André, depois disso, recoloca os fones nos ouvidos e respira aliviado.

Figura 43 – André Newmann (Michel Melamed) e Dr. Freud (boneco animado) na microssérie “*Afinal, o querem as mulheres?*”



Fonte: DVD TV Globo (2010).

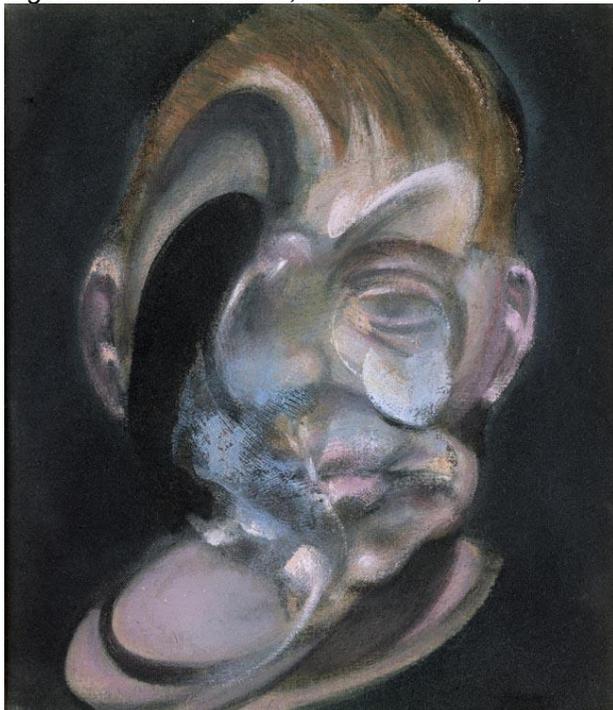
Os gestos vão da adequação ao caos e, mesmo assim, expõem a graça das imagens manchadas e disformes, embora possamos ver alusões e fragmentos de André e do Dr. Freud. O mentor não admite a popularização de suas teorias e práticas; por sua vez, não se sentindo seguro, pressionado pelas questões econômicas, o discípulo mal consegue impor a sua decisão e vontade. Dessa fragilidade, surge o caos decorrente do ataque e, conseqüentemente, o desmanche da forma. O *Stimmung* é o da presença/ausência da surpresa diante do ataque a forma da cena, a insegurança diante do inesperado (GUMBRECHT, 2014).

A cena se dá num ambiente de estúdio, em que as paredes são de espuma em um tom de verde seco, André está com paletó *off white*, camisa lilás e gravata solta rosada. O plano é médio, e a iluminação é dada pela luminária preta de mesa. Quando o Dr. Freud, um boneco animado, veste terno preto, segura um telefone antigo e se identifica, a câmera se movimenta mais rápido, antecipando a explosão. A reação de André é de choque; a partir daí a câmera faz movimentos circulares e pendulares, em que as figuras não são mais identificáveis, são manchas coloridas em movimento, até a voz do outro lado da linha se calar (DONDIS, 1997), e André se reestabelecer na posição de ouvinte. Essa cena expõe a imprevisto da vida, a inexorabilidade do tempo e a fragilidade de André, eventos que podem ser associados à tela “Autorretrato” (1973) de Francis Bacon.

5.2.3.6. Obra Visual “Manchas”

A obra escolhida é o “Autorretrato” (1973) criada por Francis Bacon (1909-1992), artista britânico, o qual ficou conhecido por suas imagens expressivas e grotescas de figuras humanas e animais, que causam, muitas vezes, horror ou repugnância em quem as vê. A escolha desse retrato ocorreu em função de suas formas serem alteradas de uma maneira imprevisível configurando uma forte ameaça à integridade da forma, conforme podemos ver na figura 44.

Figura 44 – Autorretrato, Francis Bacon, 1973.



Fonte: MaCleay College Gallery. Disponível em: <<http://newsroom.macleay.net/francis-bacon-at-the-art-gallery-of-nsw>> Acesso em 30 nov. 2016.

Na tela, podemos perceber que se trata de uma figura humana que, por alguma razão, fora atacada. Vemos o olho direito, as orelhas e a metade direita da boca, bem como a franja sobre a testa. Quanto ao resto, são manchas acumuladas de tinta, indicando que algo inexorável passou por ali, destruindo a figura e gerando o registro do movimento. Com essa imagem, os procedimentos artísticos revelam espontaneidade nos gestos, além da materialidade da tinta determinar alguns acasos imprevisíveis como as texturas rugosas das pinceladas mais superficiais.

Os gestos têm vigor, são violentos e direcionados em forma de semicírculo. As cores frias e quentes foram, cuidadosamente, equilibradas e revelam a graça da escolha: azuis claros, rosados e amarelos são utilizados para a face ou para o que restou dela; laranjas e marrons, para o cabelo contra um fundo preto. A cabeça e as formas circulares abaixo dela aludem à decapitação, parece que houve uma ruptura do corpo, como ocorre em uma cena de crime. A partir dessa fragilidade do corpo, o caos se instala. O *Stimmung* é o da presença/ausência da surpresa diante do ataque à forma, da insegurança por se estar exposto ao imprevisível (GUMBRECHT, 2014).

Portanto, a cena do telefonema do Dr. Freud a André se aproxima do “Autorretrato”, de Bacon pela simetria dos procedimentos artísticos que desenvolvo a seguir.

5.2.3.7. Estética da Aproximação - Transfiguramento: Cena escolhida “Manchas” / Obra Visual “Manchas”

Na sequência em que André atende ao chamado telefônico do Dr. Freud, que “explode em críticas”, as imagens se transformam em figuras disformes e, praticamente, se desmancham. O procedimento artístico empregado é o gestual desempenhado pela câmera. Ela é acionada em um gesto de vai-e-volta em um balanço violento e em movimentos circulares. O registro de imagens é alterado pelas cores que variam em tons frios abruptamente. O conceito de pintura é cor e luz e pode ser expresso numa infinidade de gestos que, esteticamente, são caracterizados como expressionistas, quando se mostram imprevisíveis e espontâneos. Na cena, os gestos da câmera transformaram os personagens que se desfiguram, viram manchas coloridas e voltam a se configurar. O *Stimmung* é a presença/ausência da surpresa diante do ataque, do acaso violento que se atravessa no curso de nossas vidas.

A pintura não é um autorretrato que configure a aparência física do retratado, é um retrato com forte carga emocional. O procedimento artístico foi feito através de um gestual com uma carga violenta de emoção, que desfigurou a face retratada, materializada até ali por pinceladas firmes e decididas. O *Stimmung* é a presença/ausência do ataque violento que se atravessa no curso de nossas vidas.

Penso que o procedimento artístico comum é o do ataque à integridade da forma, gerando a fragmentação e o caos. O *Stimmung* comum entre a cena da microssérie e a pintura de Bacon é a presença/ausência da vulnerabilidade de nossos corpos, diante de ataques imprevisíveis. Essa “presença” se desvela nos procedimentos simétricos expostos, tanto nos movimentos pendulares e circulares da câmera que geraram a desintegração das figuras na microssérie quanto na separação de cores da pintura, caracterizando a Estética da Aproximação - Transfiguramento. Sendo que, nomeio esta subcategoria, ao constatar o paradoxo entre a surpresa diante da situação e o simultâneo ataque à forma, que gera o transfiguramento. E encerrada a última análise desta tese, podemos passar ao próximo e último capítulo desta tese, nomeado como “Considerações aproximadas”.

6 CONSIDERAÇÕES APROXIMADAS

A questão que permeou esta tese foi: seria possível as Artes Visuais se entrelaçarem esteticamente com as minisséries de Luiz Fernando Carvalho? Por isso, em um primeiro momento, foi importante a compreensão do formato seriado, em um breve panorama histórico sobre o surgimento da televisão, na década de 1950 e de seu desenvolvimento no Brasil nas décadas seguintes. O estabelecimento da origem de obras seriadas e, conseqüentemente, os efeitos do empirismo dos primeiros anos e da profissionalização paulatina formataram o surgimento de novas formas televisuais, até culminar no “padrão Globo de qualidade”, implantado nos anos 1970.

A definição de seriado, minissérie e microssérie também contribuiu, principalmente, para uma avaliação das produções nacionais. Na década de 1980, como uma solução de custos ou de concorrência, a minissérie se firmou como um formato fechado, enxuto, e experimental, comparando-se com o de uma telenovela, aberto e extenso, respondendo às expectativas do público. A Rede Globo foi e é a maior produtora de minisséries do país, desde os anos 1980, com a política de adaptar narrativas e personagens nacionais.

Em seguida, este trabalho se deteve na caracterização dos personagens de ficção, como uma categorização clara dentro da narrativa. Nesse cenário, a constatação de que LFC criou uma obra singular se justificou, quando, ao elencar sua produção de mini e microsséries, listei também o reconhecimento em prêmios nacionais e internacionais.

O caráter do processo colaborativo da equipe se instituiu como seu método de trabalho. A escolha de textos clássicos da literatura evidenciou um diretor coerente com a ideologia de popularização da arte com a implantação do “Projeto Quadrante”. Também, LFC produziu textos próprios, em parceria com escritores, ao promover o alargamento das fronteiras de atuação em um meio como a televisão aberta. A

estética de suas imagens – que classifiquei em três fases – representou uma ruptura no padrão televisual visto até aquele momento na televisão: “Fase de Formação (1985-1995)”, “Fase de Afirmção (1996-2007)” e “Fase de Confirmação (2008-2016)”.

O desenvolvimento estético de LFC se desenrolou como um processo de construção que ora apresenta inúmeras experimentações com a linguagem impura do audiovisual, como em “Hoje é dia de Maria” (2005); ora explicita a poética da linguagem visual, como em “Capitu” (2008); ora ironiza esta mesma linguagem em “Afiml o que querem as mulheres?” (2010).

Na construção do capítulo teórico, me referenciei à comparação que Badiou concebeu do cinema com a alegoria da caverna de Platão. Junto à leitura que Lebrun fez, da mesma alegoria, como uma “tomada de consciência” através de imagens. Assim, diante das associações com as “aparências” produzidas na caverna, as “projeções” do cinema ou as imagens transmitidas pela televisão, pude associar LFC a este “homem consciente” que as produz. Ele é o homem que teve o entendimento dos elementos disponíveis para si e soube manipulá-los para trazer novas imagens aos companheiros que as veem e apreciam.

LFC escolheu Machado de Assis por admirar a sua lucidez em insistir na criação de “realidades”, que exprimissem sentimentos e emoções além de sua simples representação. É perceptível a fidelidade do diretor a esta premissa da “realidade machadiana”. Diante disso, reclassifiquei as obras de LFC: “Hoje é dia de Maria” (2005) concebida como um surrealismo lúdico; “Capitu” (2008) como um drama operístico surreal e, “Afiml, o que querem as mulheres?” (2010) como seguidora da estética *kitsch* surrealista. E complemento meu pensamento, reconhecendo a impureza da linguagem audiovisual, nesta concepção de novas realidades, uma vez que muitas áreas são envolvidas como: artes visuais, música, teatro, arquitetura, fotografia e desenvolvimento digital do vídeo. Tanto os aspectos relativos à “realidade machadiana” como à impureza da linguagem audiovisual fazem evidentes contrastes em relação ao contexto do “realismo burocrático” encontrado na programação cotidiana da televisão brasileira, cuja obra de LFC se torna mais relevante.

Através do exemplo do filme “Shirley – visões da realidade” (2013), de Gustav Deutsch, em que o diretor tomou treze telas do pintor Edward Hopper e concebeu a narrativa de uma atriz americana, defendo que não é o que se mostra ou o tema exibido ou muito menos a técnica utilizada que determina a obra de arte, mas sim o

como se mostra, a maneira como o tema é exibido e de que forma se utiliza a técnica, que diferencia e revela a obra de arte.

Na construção do corpo teórico desta tese, recorri à concepção de *Stimmung*, de Gumbrecht (2014), em que concebi a aproximação estética de dois campos da área visual: produção televisual e artes visuais. Por sua vez, Gumbrecht recorreu a Heidegger para construir o conceito de *Stimmung*.

Heidegger, segundo Gumbrecht (2016), considerava a experiência estética, uma experiência epifânica. Ao estudar o nada ou nirvana asiático, percebeu a diferença em relação ao nada ocidental. Na cultura ocidental, o nada significava criar um sentido, uma interpretação dos humanos e das coisas. Mas, para a cultura oriental, era uma questão de forma, configurar algo no caos da indefinição: uma possibilidade de presença e, por conseguinte, uma possibilidade de ausência. A existência humana (do nada ao Ser), por ser uma busca e uma travessia de limite, neste momento, foi nomeada como epifania. Assim, Gumbrecht (2016) estabelece para além das múltiplas produções de sentido, que somente a arte promove esta manifestação, esta configuração fugidia como epifania. O princípio do *Stimmung* não é a lógica ou uma operação intelectual, é uma presença de uma realidade afetiva sensorial, que se esvanece, quando em busca de sentido, ou seja, é um estado mutante, não fixo, em suspensão, como a possibilidade de novas sínteses, defendidas por Badiou (2004).

Assim, proponho as aproximações por simetria de procedimentos artísticos, uma articulação de um repertório estético e técnico no meio audiovisual e os procedimentos empregados no meio pictórico. Portanto, é com “graça, gestos e alusões” (Heidegger, segundo Gumbrecht) que o *Stimmung* se torna presente-ausente e configura a epifania.

A “Estética da Aproximação”, denominada por mim, acontece na fruição de uma imagem em movimento com sua bagagem técnica, visual e emocional, *in continuum*, mas que posso sintetizá-la em uma imagem única. O inverso também é verdadeiro, quando posso perceber o movimento em uma cena estática e vivenciá-la como *in continuum*. Nesse momento, é que reside a “aproximação”, o movimento pendular de uma a outra produção e vice-versa, ou seja, é possível reconhecer o que eu chamo de simetria de procedimentos artísticos.

As “Análises Aproximadas” foram nomeadas assim, porque percebi, claramente, que a impermanência das percepções não invalida a sua legitimidade. Isto quer dizer que, o fato de que o procedimento possa ser visto com mais ou menos

força, a configuração da obra não sofre com isso e o legítimo é que ela carrega uma marca. Esta é uma especificidade da arte, não há uma palavra final sobre uma obra, ela poderá ser revisitada e poderá trazer infinitos questionamentos.

Para esse momento, fiz associações entre duas cenas das três mini e microsséries escolhidas com seis pinturas de artistas de diferentes períodos da História da Arte, em que constatei subcategorias correspondentes às seis cenas analisadas elencadas a seguir:

1. Cenas / Encontro escolhidas na minissérie “*Hoje é dia de Maria – 1ª jornada (2005)*”: a “Ouro”, “Beijo”, “Abraço”, “Árvore” e a “Manto” constituem um *Stimmung* de “união dos amantes”, que sintetizei em UNIÃO, caracterizando a subcategoria ENCAPSULAMENTO.
2. Cena escolhida “*Retrato*” na minissérie “*Hoje é dia de Maria – 1ª jornada (2005)*” constitui um *Stimmung* de “retrato da ironia da vida”, que sintetizei em IRONIA, caracterizando a subcategoria ESVAZIAMENTO.
3. Cena escolhida “*Espelho*” na microssérie “*Capitu (2008)*” constitui um *Stimmung* de “retrato feminino da sedução discreta”, que sintetizei em SEDUÇÃO, caracterizando a subcategoria ESPELHAMENTO.
4. Cena escolhida “*Satírico*” na microssérie “*Capitu (2008)*” constitui um *Stimmung* de “sátira do palco da vida”, que sintetizei em SÁTIRA, caracterizando a subcategoria TRAVESTIMENTO.
5. Cena escolhida “*RGB / CMYK*” na microssérie “*Afinal, o que querem as mulheres? (2010)*” constitui um *Stimmung* de “dúvida emocional”, que sintetizei em DÚVIDA, caracterizando a subcategoria APROPRIAMENTO.
6. Cena escolhida “*Manchas*” na microssérie “*Afinal, o que querem as mulheres? (2010)*” constitui um *Stimmung* de “surpresa diante da situação”, que sintetizei em SURPRESA, caracterizando a subcategoria TRANSFIGURAMENTO.

A visualização destas relações fica mais clara no quadro 4 que segue.

Quadro 4 – Quadro Resumo das Análises Aproximadas.

Minissérie / Microssérie	Cena escolhida	Frames das cenas	Pintura	Stimmung		Procedimento artístico simétrico	Estética da Aproximação - Subcategorias
"Hoje é dia de Maria" (2005)	"Beijo"	Cena/Encontro 1 "a" e "b" – OURO. Personagens: Maria e Amado unidos.	"O beijo", Gustav Klimt (1907- 1908).	Presença/ausência do calor dourado do amor.	UNIÃO	Iluminação.	ENCAPSULAMENTO
		Cena/Encontro 2 "a" e "b" – BEIJO. Personagens: Maria e Amado unidos.		Presença/ausência de casal unido.		Desenho do contorno.	
		Cena/Encontro 3 "a" e "b" – ABRAÇO. Personagens: Maria e Amado unidos.		Presença/ausência de casal unido.		Ritmo.	
		Cena/Encontro 4 "a" e "b" – ÁRVORE. Personagens: Maria e Amado unidos.		Presença/ausência de união dos corpos na árvore.		Fusão das formas.	
		Cena/Encontro 5 "a" e "b" – MANTO. Personagens: Maria e Amado unidos.		Presença/ausência de casal encapsulado.		FORMA FECHADA.	
	"Retrato"	Personagem: Quirino no espelho.	"Autorretrato", Rembrandt van Rijn, (1660).	Presença/ausência de ironia da vida.	IRONIA	Autorretrato. REFLEXO DO VAZIO.	ESVAZIAMENTO
"Capitu" (2008)	"Espelho"	Personagens: Capitu e Bentinho conversando em frente ao espelho.	"Louise de Broglie, Condessa D'Haussonville", Jean- Auguste Dominique Ingres (1845)	Presença/ausência da sedução discreta.	SEDUÇÃO	Contraste entre as figuras: cores, nitidez, texturas. DUPLICAÇÃO DA FORMA.	ESPELHAMENTO
	"Satírico"	Personagem: Dom Casmurro finaliza a narrativa.	"Autorretrato", James Ensor (1883-1888).	Presença/ausência de sátira e deboche.	SÁTIRA	Cores contrastantes, formas exageradas. TRAVESTI.	TRAVESTIMENTO
"Afinal, o que querem as mulheres?" (2010)	"RGB / CMYK"	Personagem: André se apresenta.	"Marilyn Monroe", Andy Warhol (1967).	Presença/ausência da dúvida emocional.	DÚVIDA	Seleção de cores. APROPRIAÇÃO TÉCNICA.	APROPRIAMENTO
	"Manchas"	Personagens: André e Dr. Freud.	"Autorretrato", Francis Bacon (1973).	Presença/ausência surpresa diante da situação.	SURPRESA	Gestos, ritmo e movimentos. ATAQUE À FORMA.	TRANSFIGURAMENTO

Fonte: Criação da Autora (2016).

Espero que esses entrelaçamentos propostos possam flexibilizar os limites entre as categorias artísticas e contribuir para destruir preconceitos entre o dito popular e o erudito, em uma visão inclusiva como a de Badiou ao formular os conceitos de “sujeito” e “impureza” ou como a de Gumbrecht através do conceito de *Stimmung*. Também quero, com a “Estética da Aproximação”, ampliar a leitura de obras artísticas em todos os campos da criação, em especial, na Comunicação (tão saturada de imagens efêmeras) como uma forma de discerni-las.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Bia. “*Friends* fixa o humor da vida urbana”. **Folha de São Paulo Digital**, São Paulo, 07 dez. 2003. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u39535.shtml>> Acesso em 30 ago.2014.

BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito**: conferências brasileiras. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. **Pensar el cine 1**: imagen, ética y filosofía. Compilación y prólogo a cargo de Gerardo Yoel. Buenos Aires: Manantial, 2004.

_____. **A República de Platão**: recontada por Alain Badiou. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 232-243.

BALOCH, Ana Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Adaptações e remakes**: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). *Ficção televisiva no Brasil*: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009, p. 313-352.

BARBOSA, Marialva Carlos. **Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil**. In: RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 15-35.

BAZIN, Aandré. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERGAMO, Alexandre. **A reconfiguração do público**. In: RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 59-83.

BRANDÃO, Cristina. **As primeiras produções teleficcionais**. In: RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 37-55.

CAMINHA, Marina. **A teledramaturgia juvenil brasileira**. In: RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 197-215.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre Lavoura Arcaica**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____; ABREU, L. A. **Hoje é dia de Maria**. São Paulo: Globo, 2005.

_____ et al. **Diário de elenco e equipe de “A Pedra do Reino”**. São Paulo: Globo, 2007.

_____. **Diálogo com o diretor**. In: Capitu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 75-83.

CARVALHO, Tomás Biagi. Amarello visita: Luiz Fernando Carvalho, 2016. **AMARELLO**. Entrevista. Disponível em: <<http://www.amarello.com.br>> Acesso em 22 out. 2016.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COLLAÇO, Fernando Martins. **Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais - Artes). Faculdade de Artes, UNICAMP, Campinas, 2013.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DEUTSCH, Gustav; SCHIMEK, Hanna. **Shirley / the film - Visions of Reality / the exhibition**. Nürnberg: Moderne Kunst Nürnberg, 2013.

DONDIS, Donis. A. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Edições texto&grafia, 2011.

FARACO, Sérgio. **Dançar tango em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema e televisão no contexto da transmediação**. In: RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 281-311.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo**. São Paulo: Paulus, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FRANÇA, Vera V. A televisão porosa: traços e tendências. In: FREIRE FILHO, João (org.). **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009, p.27-52.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 330-337.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre o potencial oculto da literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

_____. **Serenidade, presença e poesia**. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JAMESON, Frederic. **A virada cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JOBIM, José Luís. Machado de Assis: o crítico como romancista. **MACHADO DE ASSIS EM LINHA**, ano 3, n. 5, jun. 2010, p. 75-94. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero05/rev_num05_artigo07.asp> Acesso em: 14 jan, 2014.

KEHL, Maria Rita. **Eu vi um Brasil na TV**. In: _____; SIMÕES, Inimá; COSTA, A. H. *Um País no ar: história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, Rafaela Berdinazzi Torrens. **A cor e figurino na construção de personagens na narrativa televisual: um estudo de caso da minissérie Capitu**. 2015. Dissertação (mestrado em Comunicação - Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo,

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LEBRUN, Gérard. **Sombra e luz em Platão**. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 21-30.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas -SP: Papyrus, 1997. (Coleção Campo Imagético).

_____; BECKER, B. **Pantanal**: a invenção da telenovela. São Paulo: EDUC-PUCSP, 2008.

_____. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2014.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Dom Casmurro**. In: Obras Completas de Machado de Assis, vol. I, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Publicado originalmente pela Editora Garnier, Rio de Janeiro, 1899.

MCLHUAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**: uma visão econômica, social e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 5.ed. rev. e ampl. 2010.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MOURA, Carolina Bassi de. **A direção e a direção de arte**: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho. 2015. 474 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes - Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

NÉRET, G. **Klimt**. Köln: Taschen, 2015.

PAIVA, Cláudio Cardoso. **Epifanias do sublime, do trágico e do maravilhoso na minissérie “Hoje é dia de Maria”**. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação, 2005. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt>> Acesso em 05 jun. 2014.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PASSERON, René. **Da estética à poiética**. In: Porto Arte, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p.103-116, 1997.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. Particularidades narrativas da minissérie *Capitu*. In: *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário – Vol.I, XIV*

ENCONTRO INTERNACIONAL DA SOCINE, 2010. Recife, PE: Universidade Federal de Pernambuco. **Anais...** São Paulo/Faro: SOCINE/CIAC Universidade do Algarve, 2011, p. 91 - 104.

_____. Adaptação televisiva e esquemas cognitivos: o caso de *Capitu*. In: _____ - Vol. II. XV ENCONTRO INTERNACIONAL DA SOCINE, 2011. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. **Anais...** São Paulo/Faro: SOCINE/CIAC Universidade do Algarve, 2012, p. 29-43.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. 2008. 187 f. Tese (Doutorado em Comunicação - Comunicação em Semiótica), Faculdade de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1995.

REBEL, Ernst. **Autorretratos**. Munique: Taschen, 2009.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **A renovação estética da TV**. In: _____; _____; ROXO, Marco (orgs). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

_____; _____; ROXO, M. **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.

SALAZAR, Paula. **Processos criativos na televisão brasileira: a importância da proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas microsséries**. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

SIMÕES, Inimá. Ferreira; COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar: história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **A nossa TV brasileira: por um controle social da televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

STRICKLAND, Carol; BOSWELL, John. **Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: estrutura mítica**. São Paulo: Aleph, 2015.

DVDs

AFINAL, O QUE QUEREM AS MULHERES? Roteiro: João Paulo Cuenca, Cecília Giannetti, Michel Melamed. Texto final: Luiz Fernando Carvalho. Direção Geral e de Núcleo: Luiz Fernando Carvalho. Direção de Fotografia: Adrian Tejjido. Produção: TV Globo. Intérpretes: Michel Melamed, Paola Oliveira, Vera Fischer, Osmar Prado, Daniel Stulbach, Rio de Janeiro. 4h, son., color, 2010.

CAPITU. A partir do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Direção, roteiro e montagem: Luiz Fernando Carvalho. Direção de Fotografia: Adrian Tejjido. Produção: TV Globo. Intérpretes: Michel Melamed, Maria Fernanda Cândido, Eliane Gardini, Letícia Persiles, César Cardadeiro, Pierre Baitelli, Rita Elmôr, Antônio Karnewale e outros. Rio de Janeiro. 4h30 min, son., color, 2008-2009.

HOJE. É DIA DE MARIA (primeira e segunda jornadas). Baseadas na obra de Carlos Alberto Soffredini que é uma compilação da cultura popular de Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Sílvio Romero. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Direção de Fotografia: José Tadeu. Produção: TV Globo. Intérpretes: Letícia Sabatella, Rodrigo Santoro, Osmar Prado, Daniel de Oliveira. Rio de Janeiro, 8h, son., color, 2005.

SHIRLEY – visions of reality. Direção, roteiro, direção de arte, edição: Gustav Deutsch. Cenografia e pinturas: Hanna Schimek. Direção de fotografia: Jerzy Palacz. Produção: KGP Kranzelbinder Gabriele Production. Intérpretes: Stephanie Cumming, Christoph Bach, Florentin Groll, Elfriede Irrall, Tom Hanslmaier. Viena, Áustria, 93', son., color, 2013.

SITES

GLOBO UNIVERSIDADE. Sobre o Projeto Quadrante, 2008. Disponível: <<http://globo.com/redesociedade/v/sobre-o-projeto-quadrante/788866/>>. Acesso em: 24 out.2015.

MEMÓRIA GLOBO - REDE GLOBO. Disponível em:<<http://memoriaglobo.globo.com>> Acesso em: 05 dez. 2015.

QUADRANTE GLOBO. Disponível em: <<http://quadrante.globo.com/>> Acesso em: 15 jan.2015.

TELEDRAMATURGIA. Disponível em: <www.teledramaturgia.com.br> Acesso em: 05 dez. 2015.

TV CULTURA. Disponível em: <<http://tvcultura.com.br/programas/castelo/>> Acesso em: 05 nov. 2015.

ANEXOS

Anexo A – Levantamento Bibliográfico

Para esta tese, no levantamento bibliográfico⁸⁰ feito sobre a obra de LFC, foi constatado que há um material acadêmico considerável, publicado no período entre 2001 a 2015, quando LFC assume a direção geral de minisséries da Rede Globo.

Encontrei três teses de doutorado em Comunicação, quatro em Letras e uma em Artes Cênicas.

As dissertações de mestrado foram três em Comunicação, nove em Letras, três em Artes e uma em Psicologia, além de trinta artigos relacionados.

Elenco, a seguir, em ordem cronológica das minisséries, os estudos que auxiliaram na pesquisa: as minisséries mais estudadas foram “Os Maias” (2001) com duas teses de doutorado, três dissertações de mestrado e quatro artigos dedicados a ela; “Hoje é dia de Maria” (2005) com quatro teses de doutorado, uma dissertação e três artigos; “A Pedra do Reino” (2007) com três dissertações de mestrado e dois artigos; “Capitu” (2008) com três teses de doutorado, sete dissertações de mestrado e seis artigos; “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010) com uma tese de doutorado e uma dissertação de mestrado e um artigo; e “Suburbia” (2012) com uma dissertação de mestrado e três artigos.

Foi feito um recorte levando em consideração a constituição das minisséries (de cinco a vinte capítulos), os anos de produção (entre 2005 e 2012), duas adaptações literárias (“Hoje é dia de Maria” e “Capitu”) e uma com texto criado pelo diretor e outros autores (“Afinal, o que querem as mulheres? ”).

Nos quadros seguintes, é possível visualizar, através de teses de Doutorado, dissertações de Mestrado e artigos, quais minisséries foram tratadas em cada uma.

A seguir, é apresentado o Quadro A com as teses de Doutorado escolhidas:

⁸⁰ Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Disponível em <<http://bdtd.ibict.br/vufind/>> Acesso em 20 jan. 2016. Termos buscados “minissérie” + “Luiz Fernando Carvalho”.

Quadro A - Teses de Doutorado sobre as minisséries de LFC.

Teses de Doutorado sobre as minisséries de LFC		
Hoje é dia de Maria (2005)	Capitu (2008)	Afinal, o querem as mulheres? (2010)
<p>RAMOS, Adriana V. <i>O design de aparência de atores e a comunicação em cena.</i> Comunicação / PUCSP, 2008.</p>		
<p>MOURA, Carolina B. <i>A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em LFC.</i> Artes Cênicas / USP, 2015.</p>	<p>MOURA, Carolina B. <i>A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em LFC.</i> Artes Cênicas / USP, 2015.</p>	<p>MOURA, Carolina B. <i>A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em LFC.</i> Artes Cênicas / USP, 2015.</p>

Foi considerada a tese de doutorado de Carolina Bassi de Moura⁸¹, **A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho** (2015), que destaca e caracteriza as responsabilidades das duas funções na equipe de produção; elenca onze diretores que construíram a visualidade no cinema e analisa o filme “Lavoura Arcaica”, as minisséries “Os Maias”, “Hoje é dia de Maria”, “Capitu”, “Afinal, o que querem as mulheres?” e a telenovela “Meu pedacinho de chão”. Como pesquisa é dedicada a aspectos técnicos específicos da direção e da direção de arte e será usada como referência neste trabalho. A outra tese importante é **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**⁸² (2008), de Adriana Vaz Ramos, que faz uma análise da caracterização visual dos personagens em três obras audiovisuais, sendo uma delas “Hoje é dia de Maria” (2005) de LFC, através da maquiagem e figurinos dos atores. É um bom repertório visual, embora também seja bem específica e direcionada a aspectos teatrais, sendo utilizada como referência para o trabalho em questão.

Quanto ao elenco do Quadro B, referente às dissertações de Mestrado, também respeitamos o mesmo recorte temporal da produção das minisséries:

⁸¹ Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14072015-121751>> Acesso em 20 jan. 2016.

⁸² Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=7837> Acesso em 22 jan. 2016.

Quadro B - Dissertações de Mestrado sobre as minisséries de LFC

Dissertações de Mestrado sobre as minisséries de LFC	
Hoje é dia de Maria (2005)	Capitu (2008)
<p>SALAZAR, Paula. <i>Processos criativos na televisão brasileira: a importância da proposta de LFC em suas minisséries.</i> Comunicação / PUCSP, 2008</p>	<p>COLLAÇO, Fernando M. <i>LFC e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor.</i> Artes / UNICAMP, 2013.</p>
	<p>LEITE, Rafaela B. T. <i>A cor e o figurino na construção de personagens na narrativa televisual: um estudo de caso da minissérie Capitu.</i> Comunicação / USP, 2015.</p>

As dissertações de Mestrado são as seguintes: **A cor e o figurino na construção de personagens na narrativa televisual: um estudo de caso na minissérie Capitu**⁸³ (2015), de Rafaela Bernardazzi Torrens Leite, que trata da análise do figurino de três personagens: Bento, Capitu e Escobar da minissérie “Capitu”, através das cores e suas articulações. Depois é a vez de **Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor** (2013), de Fernando Martins Collaço⁸⁴, que trata das questões da adaptação do texto literário para o audiovisual, apontando as escolhas feitas pelo diretor, segundo a estética do Neobarroco defendida por Omar Calabrese. E, para encerrar as dissertações, **Processos criativos na televisão brasileira: a importância da proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas minisséries**⁸⁵ (2008), de Paula Salazar, a pesquisa trata do hibridismo na obra de Carvalho e faz um breve histórico de seu trabalho audiovisual. Todas estas dissertações são usadas como referências por se tratarem de pesquisas de aspectos parciais e pertinentes ao conjunto da obra de LFC que acrescentam informações ao presente trabalho.

O Quadro C se refere aos artigos escolhidos para auxiliarem esta tese:

⁸³ Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-24112015-164357>> Acesso em 21 jan. 2016.

⁸⁴ Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000905569>> Acesso em 21 jan.2016.

⁸⁵ Disponível em: <http://www.ufrgs.br/infotec/teses07-08/resumo_7656.html> Acesso em: 22 jan.2016.

Quadro C - Artigos sobre as minisséries escolhidas de LFC entre 2005 e 2010

Artigos sobre as minisséries escolhidas de LFC entre 2005 e 2010		
Hoje é dia de Maria (2005)	Capitu (2008)	Afinal, o querem as mulheres? (2010)
<p>PAIVA, Cláudio C. <i>Epifanias do sublime, do trágico e do maravilhoso na minissérie Hoje é dia de Maria.</i> Biblioteca on-line das Ciências da Comunicação / UFPR, 2008</p>	<p>PUCCI JÚNIOR, Renato. <i>A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos.</i> MATRIZES, 2011.</p>	<p>KARHAWI, Issaf. <i>Blog de personagem: o caso da minissérie Afinal, o que querem as mulheres?</i> GEMInIS, 2013.</p>
<p>PUCCI JÚNIOR, Renato. <i>A televisão brasileira em nova etapa? Hoje é dia de Maria e o cinema pós-moderno.</i> COMPÓS, 2010.</p>	<p>PUCCI JÚNIOR, Renato. <i>Particularidades narrativas da microssérie Capitu</i> SOCINE, 2011.</p>	

Quanto aos artigos, destacamos os seguintes: **Epifanias do sublime, do trágico e do maravilhoso na minissérie Hoje é dia de Maria**⁸⁶ (2005), de Cláudio Cardoso Paiva, cuja análise é feita em relação à temática (a infância, a natureza, o bem e o mal) e à narrativa (uso de termos do folclore regional, da prosódia dos sertões e das cantigas de roda). **A televisão brasileira em nova etapa? Hoje é dia de Maria e o cinema pós-moderno**⁸⁷ (2010), **A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos**⁸⁸ (2011) e **Particularidades narrativas da microssérie Capitu**⁸⁹ (2011), de Renato Pucci Jr., que, ao examinar os expedientes fílmicos e narrativos empregados por LFC em suas minisséries, Pucci Jr. partiu de conceitos como *classic television* e pós-modernismo, em relação à narrativa, movimentos de câmera e iluminação.

Julgamos que estes artigos dão ênfase às imagens, porém privilegiando apenas “Capitu” ou “Hoje é dia de Maria”, por isso podem contribuir para enriquecer

⁸⁶ Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-epifania-do-sublime.pdf>> Acesso em 30 jan.2015.

⁸⁷ Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_renato_pucci.pdf> Acesso em 30 jan.2015.

⁸⁸ Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/viewFile/258/pdf>> Acesso em 25 jan.2016.

⁸⁹ Disponível em: <http://www2.socine.org.br/wp-content/uploads/2015/11/Borges_Pucci_Seligman-Televisao-Formas-Audiovisuais-de-Ficcao-e-de-Documentario_Volumen-I.pdf> Acesso em 30 dez. 2015.

esta tese como referências, assim consideramos que o aspecto visual e estético ainda não se esgotou.

Anexo B – Minisséries e Microséries exibidas pela Globo de 1982 a 2015:

	Título	Nº de cap.	Ano de exibição	Horário	Tipo
01	Lampião e Maria Bonita	08	1982	22h15	Minissérie
02	Avenida Paulista	15	1982	22h30	Minissérie
03	Quem ama não mata	20	1982	22h	Minissérie
04	Moinhos de vento	05	1983	22h	Microsérie
05	Bandidos da Falange	20	1983	22h	Minissérie
06	Parabéns pra você	20	1983	22h	Minissérie
07	Padre Cícero	20	1984	22h	Minissérie
08	Anarquistas, graças a Deus	9	1984	22h	Minissérie
09	A Máfia no Brasil	10	1984	22h15	Minissérie
10	Rabo de saia	20	1984	22h	Minissérie
11	Anos Dourados	20	1986	22h	Minissérie
12	Memórias de um gigolô	20	1986	22h	Minissérie
13	O pagador de promessas	8	1988	22h30	Minissérie
14	O Primo Basílio	16	1988	22h30	Minissérie
15	Abolição	4	1988	22h	Microsérie
16	Sampa	4	1989	23h30	Microsérie
17	República	4	1989	22h30	Microsérie
18	Desejo	17	1990	22h30	Minissérie
19	A, E, I, O... Urca	13	1990	22h30	Minissérie
20	Boca do Lixo	8	1990	22h30	Minissérie
21	Meu marido	8	1991	22h30	Minissérie
22	O portador	8	1991	22h30	Minissérie
23	As noivas de Copacabana	16	1992	22h30	Minissérie
24	Anos Rebeldes	20	1992	22h30	Minissérie
25	Contos de verão	16	1993	22h30	Minissérie
26	Sex appeal	20	1993	22h30	Minissérie
27	Agosto	16	1993	22h30	Minissérie
28	A Madona de cedro	8	1994	22h30	Minissérie

29	Engraçadinha...seus amores e seus pecados	20	1995	22h30	Minissérie
30	Dona Flor e seus dois maridos	20	1998	22h30	Minissérie
31	Labirinto	20	1998	22h30	Minissérie
32	Auto da Compadecida	4	1999	22h30	Microssérie
33	A invenção do Brasil	3	2000	22h	Microssérie
34	A presença de Anita	16	2001	22h30	Minissérie
35	Hoje é dia de Maria – primeira jornada	8	2005	23h	Minissérie
36	Hoje é dia de Maria – segunda jornada	5	2005	23h	Microssérie
37	A Pedra do Reino	5	2007	22h	Microssérie
38	Capitu	5	2008	23h	Microssérie
39	Maysa – quando fala o coração	9	2009	22h10	Minissérie
40	Som & fúria	12	2009	23h	Minissérie
41	Cinquentinha	8	2009	23h	Minissérie
42	Dalva e Herivelto, Uma canção de amor	5	2010	22h	Microssérie
43	Afinal, o que querem as mulheres?	6	2010	23h30	Microssérie
44	Na forma da Lei	8	2010	23h	Minissérie
45	A cura	9	2010	23h	Minissérie
46	Clandestinos – o sonho começou	6	2010	22h	Microssérie
47	Amor em 4 atos	4	2011	23h	Microssérie
48	O bem-amado	4	2011	23h	Microssérie
49	Chico Xavier	4	2011	23h	Microssérie
50	Lara com Z	14	2011	23h	Minissérie
51	Macho Man (1ª temporada)	14	2011	23h30	Minissérie
52	Macho Man (2ª temporada)	7	2011	23h30	Microssérie
53	A mulher invisível (1ª temporada)	5	2011	23h	Microssérie

54	A mulher invisível (2ª temporada)	8	2011	23h	Minissérie
55	Dercy de verdade	4	2012	23h	Microsérie
56	O brado retumbante	8	2012	23h	Minissérie
57	Suburbia	8	2012	23h30	Minissérie
58	Xingu	4	2012	23h15	Microsérie
59	Como aproveitar o fim do mundo	8	2012	23h	Minissérie
60	O canto da Sereia	4	2013	23h	Microsérie
61	Gonzaga	4	2013	23h	Microsérie
62	A mulher do Prefeito	12	2014	22h30	Minissérie
63	O tempo e o vento	3	2014	22h30	Microsérie
64	Amores roubados	10	2014	23h	Minissérie
65	Serra Pelada	4	2014	23h30	Microsérie
66	A teia	10	2014	23h30	Minissérie
67	Doce de mãe	14	2014	23h20	Minissérie
68	O Caçador	14	2014	23h20	Minissérie
69	Segunda dama	9	2014	23h30	Minissérie
70	Dupla identidade	13	2014	23h30	Minissérie
71	Amorteamo	5	2015	23h30	Microsérie
72	Felizes para sempre?	10	2015	Depois de BBB	Minissérie
73	Ligações Perigosas	10	2016	23h	Minissérie
74	Alemão – Os dois lados do Complexo	4	2016	23h	Microsérie
75	Justiça	20	2016	22h00	Minissérie

Legenda:

Minissérie

Microsérie

Minissérie de LFC eleita para tese

Microsérie de LFC eleita para tese

Anexo C – Identificação dos Frames das Cenas Escolhidas e Analisadas:

Hoje é dia de Maria – 1ª jornada (2005)

1. Cena escolhida “Beijo”, desdobrada por cinco Cena/Encontro:

Cena/Encontro 1a-1b (duração: 23’29”-30’05”) e Cena/Encontro 2a-2b (duração: 40’04”- 44’06”) foram extraídas do Episódio 5.

Cena/Encontro 3a-3b (duração: 05’03”-07’30”), Cena/Encontro 4a-4b (duração: 16’01”-19’45”) e Cena/Encontro 5a-5b (duração: 30’21”-34’49”), foram extraídas do Episódio 6.

Figura A - Identificação dos Frames da Cena “Beijo”, da minissérie “Hoje é dia de Maria” (2005).



Fonte: DVD TV Globo (2005).

Cena escolhida “Retrato”, extraída do Episódio 6.
 Duração: 36’30” a 38’30”.

Figura B - Identificação dos Frames da Cena “Retrato”, da minissérie “Hoje é dia de Maria” (2005).



Frame 1 (07'41")



Frame 2 (07'50")



Frame 3 (07'53")



Frame 4 (07'58")



Frame 5 (08'11")



Frame 6 (08'30")



Frame 7 (08'59")



Frame 8 (09'13")



Frame 9 (09'19")



Frame 10 (09'20")

Fonte: DVD TV Globo (2005).

Capitu (2008)

2. Cena escolhida “Espelho”, extraída do Episódio 4, do segmento “De casada”.
Duração: 36’30” a 38’30”.

Figura C - Identificação dos Frames da Cena “Espelho”, da minissérie “Capitu” (2008).



Frame 1 (36'41")



Frame 2 (36'46")



Frame 3 (36'48")



Frame 4 (37'05")



Frame 5 (37'10")



Frame 6 (37'32")



Frame 7 (37'53")



Frame 8 (37'56")



Frame 9 (37'58")



Frame 10 (38'30")

Fonte: DVD TV Globo (2005).

3. Cena escolhida “Satírico”, extraída do Episódio 5, do segmento “Final”.
 Duração: 58’00” a 1h00’15”.

Figura D - Identificação dos Frames da Cena “Satírico”, da minissérie “Capitu” (2008).



Frame 1 (58’00”)



Frame 2 (58’04”)



Frame 3 (58’27”)



Frame 4 (58’41”)



Frame 5 (58’49”)



Frame 6 (58’59”)



Frame 7 (59’11”)



Frame 8 (59’16”)



Frame 9 (59’22”)



Frame 10 (59’56”)

Fonte: DVD TV Globo (2005).

Afinal, o que querem as mulheres? (2010)

4. Cena escolhida “RGB-CMYK”, extraída do Episódio 1.
 Duração: 00’00” a 00’38”.

Figura E- Identificação dos Frames da Cena “RGB-CMYK”, da minissérie “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010).



Frame 1 (00’08”)



Frame 2 (00’10”)



Frame 3 (00’14”)



Frame 4 (00’20”)



Frame 5 (00’22”)



Frame 6 (00’26”)



Frame 7 (00m27s)



Frame 8 (00m28s)



Frame 9 (00m33s)



Frame 10 (00m36s)

Fonte: DVD TV Globo (2005).

5. Cena escolhida “MANCHAS”, extraída do Episódio 4.
 Duração: 18’22” a 22’37”.

Figura F- Identificação dos Frames da Cena “Manchas”, da minissérie “Afinal, o que querem as mulheres?” (2010).



Frame 1 (21’55”)



Frame 2 (22’14”)



Frame 3 (22’19”)



Frame 4 (22’20”)



Frame 5 (22’20”)



Frame 6 (22’21”)



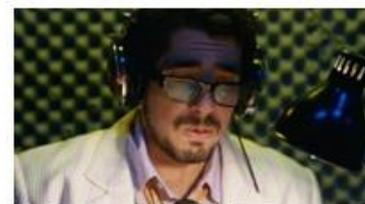
Frame 7 (22’23”)



Frame 8 (22’33”)



Frame 9 (22’33”)



Frame 10 (22’35”)

Fonte: DVD TV Globo (2005).

Anexo D – Fichas Técnicas

Hoje é dia de Maria – primeira jornada (2005)

Elenco:

Letícia Sabatella (Maria adulta), Rodrigo Santoro (Amado), Osmar Prado (Pai), Daniel Oliveira (Quirino).

Apresentando:

Carolina Oliveira (Maria), Emiliano Queiroz (Asmodeu velho), André Valli (Asmodeu mágico), Ricardo Blat (Asmodeu sático), Marco Ricca (Cangaceiro), Charles Fricks (Executivo), Leandro Castilho (Executivo).

Atores especialmente convidados:

Juliana Carneiro da Cunha (Mãe/ N.S. da Conceição), Gero Camilo (Zé Cangala), Stênio Garcia (Asmodeu original), Rodolfo Vaz (Maltrapilho, Homem de Olhar Triste, Mendigo, Mascate, Vendedor), Inês Peixoto (Rosa), Mário César Camargo (Odorico), Aramis Trindade (Cangaceiro), Ilya São Paulo (Cangaceiro), Antônio Edson (Asmodeu brincante), Denise Assunção (Mucama), João Sabiá (Asmodeu bonito), Nanego Lira (Retirante, Thaynná Pina (Joaninha), Laura Lobo (Carvoeira), Phillippe Louis (Ciganinho), Luiz Damasceno (Asmodeu poeta), Suzana Faini (Velha Carpideira), Rafaella de Oliveira (Joaninha adulta), Tadeu Mello (Vendedor de apito), Fernanda Montenegro (Madrasta).

Autor:

Carlos Alberto Soffredini.

Adaptação:

Luís Alberto Abreu e Luiz Fernando Carvalho.

Direção Geral:

Luiz Fernando Carvalho.

Elenco de Apoio:

Grupo de Teatro “Tá na Rua”; Folia de Reis “Reisado Flor do Oriente”, duque de Caxias, RJ; Índios Xavantes da Aldeia Pimentel Barbosa, MT; Cia Circo Branco (As Pastorinhas); Grupo de Umbigada Paulista; Banda Santa Cecília e Curandeiros de Parati; Adilson Lacerda Neto; Carlos Machado Filho; Rodrigo Rubik.

Marionetes:

Teatro de Bonecos Giramundo.

Direção de Arte:

Lia Renha.

Cenografia:

Lia Renha, João Irênio.

Figurino:

Luciana Albuquerque.

Figurinos de Papel:

Jum Nakao, Silvana Marcondes.

Direção de Fotografia:

José Tadeu.

Direção de Iluminação:

Paulo Roberto Miranda.

Produção de Arte:

Jussara Xavier.

Pintura do Pannel:

Clécio Regis.

Artista Plástico:

Raimundo Rodrigues.

Produção de Elenco:

Nelson Fonseca.

Coreografia:

Denise Stutz.

Preparação Corporal:

Tiche Vianna, Ésio Magalhães.

Preparação de Atores:

Maria Clara Fernandes.

Preparação Vocal:

Agnes Moço.

Produção Musical:

Tim Rescala.

Direção Musical:

Mariozinho Rocha.

Caracterização:

Vavá Torres.

Edição:

Carlos Thadeu, Pedro Durán, Paulo Leite.

Sonoplastia:

Iraumir Mendes, Irla Leite.

Efeitos Visuais:

Toni Cid, Eduardo Halfen, Carlos Gonçalves, Alexandre Areal, Rafael Ambrósio.

Direção de Animação:

Cesar Coelho.

Efeitos Especiais:

Marcos Soares, Marco Paula.

Câmeras:

Murilo Azevedo, Sebastião Oliveira.

Equipe de Vídeo:

João Norton, Tiorbe de Souza.

Gerente de Projetos:

Douglas Araújo.

Pesquisa:

Iris Gomes da Costa, Edna Palatnik.

Continuidade:

Lucia Fernanda.

Assistentes de Direção:

Wanessa Machado, Mariana Pinheiro.

Coordenação de Produção:

Guilherme Maia.

Gerência de Produção:

Maristela Velloso.

Direção de Produção:

César Lino.

Direção de Núcleo:

Luiz Fernando Carvalho.

Hoje é dia de Maria – segunda jornada (2005)**Ideia Original:**

Luiz Fernando Carvalho.

Escrito por:

Luís Alberto Abreu e Luiz Fernando Carvalho.

Direção Geral:

Luiz Fernando Carvalho.

Elenco:

Letícia Sabatella (Alonsa / Asmodeia), Rodrigo Santoro (Dom Chico Chicote), Osmar Prado (Dr. Copélius), Daniel Oliveira (Boneco / Policial / Soldado Desertor / Cavaleiro Branco / Cavaleiro de Fogo / Cavaleiro da Noite / São Jorge), Carolina Oliveira (Maria), Laura Cardoso (Avó / Senhora dos Dois Mundos / Narradora), Ricardo Blat (Asmodeu Piteira / Gato), André Valli (Boneco / Asmodeu Rábula), Rodolfo Vaz (Pato / Bêbado / Soldado), Inês Peixoto (Boneca), Rosa Maria Colin (Lavadeira / N. S. Aparecida), Charles Fricks (Executivo / Soldado / Policial), Leandro Castilho (Executivo / Soldado / Policial), Denise Cabral (Coro), Janaína Prado (Coro), Maria Fernanda Vianna (Coro), Denise Assunção (Parca), João Sabiá (Asmodeu Marinheiro / Soldado), Tadeu Mello (Bêbado / Rapaz lanchonete), Maria Clara Fernandez (Guardiã do Limiar), Laura Lobo (Carvoeira), Phillipe Louis (Ciganinho).

Atores especialmente convidados:

Juliana Carneiro da Cunha (Mãe), Stênio Garcia (Asmodeu Cartola / Asmodeu Juiz / Zé do Riachim), Carequinha (Tocador de Realejo).

Narração:

Laura Cardoso, Fernanda Montenegro (Dona Cabeça).

Marionetes:

Teatro de Bonecos Giramundo.

Direção de Arte:

Lia Renha.

Cenografia:

João Irênio.

Figurino:

Luciana Albuquerque.

Direção de Fotografia:

José Tadeu Ribeiro.

Direção de Iluminação:

Paulo Roberto Miranda.

Produção de Arte:

André Soeiro.

Pintores da Arte:

Clécio Regis, Cleber Regis, Cassio Murilo, Bruno Costa, Vicente, Mota da Silva.

Artista Plástico:

Raimundo Rodrigues.

Produção de Elenco:

Nelson Fonseca.

Coreografia:

Denise Stutz.

Preparação Corporal:

Luís Louis, Tiche Vianna.

Preparação de Elenco Infantil:

Maria Clara Fernandes.

Preparação Vocal:

Agnes Moço.

Produção Musical:

Tim Rescala.

Direção Musical:

Mariozinho Rocha.

Caracterização:

Vavá Torres.

Edição:

Carlos Kerr, Paulo H. Farias.

Sonoplastia:

Aroldo Barros, Irla Leite, Pedro Belo.

Efeitos Visuais:

Capy Rammazina, Eduardo Halfen.

Abertura:

Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro, Alexandre Romano.

Direção de Animação:

Cesar Coelho.

Câmeras:

Murilo Azevedo, Sebastião Oliveira.

Equipe de Vídeo:

João Norton.

Gerente de Projetos:

Douglas Araújo.

Pesquisa:

Íris Gomes da Costa, Edna Palatnik.

Continuidade:

Lucia Fernanda, Regina Wygoda.

Coordenação de Produção:

Guilherme Maia.

Gerência de Produção:

Roberto Costa.

Direção de Produção:

César Lino.

Direção de Núcleo:

Luiz Fernando Carvalho.

FICHA TÉCNICA

Capitu (2008)

Minissérie de:

Luiz Fernando Carvalho.

Escrita por:

Euclides Marinho.

Colaboração:

Daniel Piza, Luís Alberto Abreu e Edna Palatnik.

Texto Final:

Luiz Fernando Carvalho.

Elenco:

Michel Melamed (Dom Casmurro / Bento Santiago), Letícia Persiles (Capitolina menina), Maria Fernanda Cândido (Capitu), César Cardadeiro (Bentinho), Pierre Baitelli (Escobar), Eliane Giardini (Dona Glória), Antônio Karnewale (José Dias), Rita Êlmor (Prima Justina), Sandro Christopher (Tio Cosme), Charles Fricks (Pádua), Izabella Bicalho (Fortunata), Bellatrix (Sancha), Thelmo Fernandes (Gurgel), Emílio Pitta (Padre Cabral), Vitor ribeiro (Dândi), Alan Scarpari (Ezequiel adolescente), Fabrício \reis (Ezequiel criança), Beatriz Souza (Capituzinha), Paulo José (Vigário).

Direção de Arte:

Raimundo Rodrigues.

Direção de Fotografia:

Adrian Tejido.

Figurino:

Beth Flipecki

Produção de Arte:

Isabela Sá.

Montagem:

Márcio Hashimoto Soares.

Edição:

Carlos Eduardo Kerr.

Assistência de Edição:

Helena Chaves

Produção Musical:

Tim Rescala.

Direção Musical:

Mariozinho Rocha.

Produção:
Andrea Kelly.

Direção de Núcleo:
Luiz Fernando Carvalho.

FICHA TÉCNICA

Afinal, o que querem as mulheres? (2010)

Direção:

Luiz Fernando Carvalho.

Escrito por:

João Paulo Cuenca.

Coautores:

Cecília Gianetti, Michel Melamed.

Texto Final:

Luiz Fernando Carvalho.

Elenco:

Michel Melamed, Paola oliveira, Vera Fischer, Letícia Spiller, Maria Fernanda Cândido, Dan Stulbach, Osmar Prado.

Apresentando: Bruna Linzmeyer.

Com:

Alessandra Colasanti, Alexandre Schumacher, Ana Kariny Gurgel, Antônio Karnewale, Bruna Spínola, Daniel Gaggini, Elizabeth Perfol, Fernanda Félix, Giselle Ingrid, Halyne Oliveira, Letícia Isnard, Luciana Pacheco, Milene Ramalho, Rodrigo Pandolfo, Selma Lopes, Shirley Cruz, Suzana Kruger, Tatiana Monteiro.

Atrizes Convidadas:

Eliane Giardini, Lavínia Vlasak, Tamara Taxman.

Atriz Especialmente Convidada:

Letícia Sabatella.

Ator Especialmente Convidado:

Rodrigo Santoro.

Participação Especial:

Carlos Manga, Tarcísio Meira.

Direção de Fotografia:

Adrian Tejido.

Figurino:

Beth Filipecki.

Produção de Arte:

Lara Tausz.

Música:

Tim Rescala, Marcelo Camelo.

Edição:

Márcio Hashimoto Soares.

Cenografia:

João Irênio, Isabella Urman, Claudiney Barino.

Direção Musical:

Mariozinho Rocha.

Caracterização:

Rubens Libório.

Sonoplastia:

Nelson Zeitone, Irla Souza, Marco Sales.

Efeitos Visuais:

Eduardo Halfen, Rafael Ambrosio, Diego Gabric.

Animação:

Cesar Coelho, Luciano Amaral, Aída de Queiroz, Júlia Cunha.

Efeitos Especiais:

Marcos Soares.

Abertura:

Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro, Alexandre Romano.

Gerente de Projetos:

Marco Antônio Tavares.

Continuidade:

Lucia Fernanda.

Assistente de Direção:

Guilherme Maia.

Gerência de Produção:

Erika da Mata.

Núcleo:

Luiz Fernando Carvalho.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria Acadêmica
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: proacad@pucrs.br
Site: www.pucrs.br/proacad