

Celebrações do olhar no estúdio e na cidade

Laura Maria Coutinho¹

O mundo se revela em formatos, cores, atmosferas, texturas – uma exposição de formas que se auto – apresentam. Todas as coisas exibem rostos, o mundo não é apenas uma assinatura codificada para ser decifrada em busca do significado, mas uma fisionomia a ser encarada. Como formas expressivas, as coisas falam: mostram as configurações que assumem. Elas se anunciam, atestam sua presença: “Olhem, estamos aqui”. (James Hillman)

Resumo: Em *Celebrações do Olhar no Estúdio e na Cidade*, Laura Coutinho escreve sobre as imagens televisivas – imagens e sons que se sucedem no tempo e no espaço das telas e das cidades; no tempo da programação montada pelos estúdios instalados nas emissoras; no tempo presente de quem se dedica a ver tevê, ainda que só por alguns instantes. Na televisão, o tempo é aflito, indutor do esquecimento. As imagens que constroem a narrativa presente da televisão escondem outras. Talvez por se constituírem na tradução de uma luta entre o visível e o que jamais será visto, um jogo entre quem vê e quem deseja ser visto, é que há um sentido de perda pulsante nas imagens impressionadas nas telas. Laura lembra que as idéias de mundo são fortemente marcadas pela representação imagética do mundo. Hoje, sobretudo, por aquelas imagens veiculadas pela tevê. Talvez, por isso, não seja exagero dizer que a televisão é o veículo por meio do qual o planeta se tornou mais visível. No entanto, a televisão, ao tempo em que oferece imagens fantásticas a serem lembradas, nos faz esquecer de olhar o próprio mundo. É, em volume, a principal produtora de imagens oferecidas incessantemente por meio de estruturas narrativas tecnicamente elaboradas para representar realidades. O texto nos mostra que, nas telas das tevês, realidade e ficção mesclam-se na mesma profusão narrativa.

Palavras-chave: Cinema, televisão, imagem, memória, narrativa.

Abstract: In *Celebrations of Different Looks in Studios and Cities*, Laura Coutinho writes about television images. She portrays them as images and sounds that go on in time and in space, in screens and in cities. They do it within the program time set by the studios installed in TV stations, within the TV watchers' present time, even when it means only some minutes. On television, time is afflictive, and leads to forgetfulness. The images that build up the narrative present on television hide some others. Maybe because they are the translation of a struggle between the visible things and the things that will never be seen, or a game between people who see and people who want to be seen, there is a sense of loss, pulsating in the images portrayed on

¹ Faculdade de Educação da Universidade de Brasília. lauramc@unb.br

the screens. Laura reminds us that conceptions of the world are strongly influenced by the imagetic representation of it, especially by images diffused by TV. So, maybe it is not an exaggeration to say that television is the means by which our planet has become more visible. Nevertheless, while television offers fantastic images to be remembered, it also makes us forget to look at the world itself. It is the main producer of images provided nonstop, by means of narrative structures technically elaborated to represent different kinds of reality. The text shows that reality and fiction mingle together on TV, in the same narrative profusion.

Key words: Cinema, television, image, memory, narrative.

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

As idéias de mundo são fortemente marcadas pela representação imagética do mundo. Hoje, sobretudo por aquelas imagens veiculadas pela tevê. Talvez, por isso, não seja exagero dizer que a televisão é o veículo por meio do qual o planeta se tornou mais visível. No entanto, ao tempo que oferece imagens fantásticas a serem lembradas, a televisão nos faz esquecer de olhar o próprio mundo. É, em volume, a principal produtora de imagens oferecidas incessantemente por meio de estruturas narrativas tecnicamente elaboradas para representar realidades. Nas telas das tevês realidade e ficção mesclam-se na mesma profusão narrativa.

Entremos em Seahaven, a cidade suposta pela narrativa do filme “O show de Truman – o show da vida”. Cidade e narrativa crescem juntas, imbricadas e em constante tensão entre imaginação e concretude, realidade e ficção. A cidade, neste filme, é o estúdio, e nada, para a narrativa televisiva que o filme apresenta, pode acontecer fora dele. Seahaven, um estúdio de proporções gigantescas – uma metáfora do estúdio da memória contemporânea –, passa a fazer parte da geografia no filme de Peter Weir. “O maior estúdio jamais construído pelo homem e que, tal como apenas as muralhas da China, é visível do espaço” – anuncia, em alta voz, o locutor das vinhetas produzidas para as comemorações dos trinta anos em que o programa esteve no ar. É desse estúdio que emana a narrativa vista pelos telespectadores do programa e por nós, os espectadores do filme.

O que move a narrativa que o estúdio retratado pelo filme propõe é o ator que, no papel de Truman Burbank, desconhecendo sua condição, transita por Seahaven sem o ponto eletrônico – equipamento através do qual o diretor transmite instruções a quem está em cena. Por isso, seria a única pessoa capaz de realizar a ação

inesperada que, no limite, é a que dá a alma e o sentido de realidade que aquele programa televisivo procura imprimir à narrativa. Real seria, então, o que escapa da predição do roteiro. Tudo o mais é previsto plano a plano, seqüência a seqüência, sob o controle do estúdio, por pessoas que possuem o domínio do aparato técnico que dá movimento às imagens e sons que chegam às telas de tevê. É dessa tensão entre realidade e ficção que emerge a narrativa fabricada no estúdio do filme “O show de Truman – o show da vida”, que realiza, com os recursos da linguagem cinematográfica, uma alegoria da televisão contemporânea globalizada. Na vida real, em estúdios, com amplitude e capacidade técnica diversas, espalhados pelo planeta, emissoras de televisão recortam, constroem, reconstroem imagens e sons, como fábricas que produzem continuamente a memória do mundo.

Às imagens de mundo globalizado opõem-se, no filme “O show de Truman”, as imagens localizadas, encerradas nas fronteiras da cidade de Seahaven. Vendo o filme e penetrando, portanto, nesse estúdio-cidade, podemos perceber que as idéias de globalização contêm, em estética e política, uma pluralidade de locais dispersos e que são reunidos na grande tessitura audiovisual urdida nos estúdios televisivos, os locais contemporâneos de fabricação da memória. Assim, o mundo globalizado consubstancia-se em múltiplos fragmentos de imagens do mundo que a televisão não cessa de exibir. A televisão faz surgir nas telas uma narrativa composta de imagens em seqüência onde é apresentado um mundo des-locado. Prescindindo de concretude própria, vai sugá-la de outros locais, extraindo deles as imagens visuais e sonoras que espalha pelas telas. Mesmo que esses mundos não tenham existência real e histórica e sejam somente frutos do desejo, conjecturas de produtores, realizadores, atores, telespectadores.

São os muitos matizes do jogo narrativo, executado nos estúdios de televisão e entrevistado em “O show de Truman – o show da vida”, que dão a este filme significação especial. A linguagem do cinema e da televisão movimenta-se em muitos espaços sociais, mas adquire relevos de luzes e sombras no estúdio – o *locus* privilegiado de sua realização mnemônica. “A memória produzida no estúdio movimentar-se-á nas imagens em projeção no cinema [e na televisão], na ordem fixada pelo diretor na edição do filme. Imagens fantásticas e inesquecíveis que o olhar-corpo do espectador deverá acompanhar em seu discorrer ininterrupto. Imagens e palavras que também ‘recriam sua memória, o conhecimento sobre o mundo, a inteligência da História’. Imagens do cinema [e da televisão] que poderão ser lembradas e percorridas conforme os caminhos que a imaginação escolher” (ALMEIDA, 1999a, p. 23). Antes que as imagens possam alcançar as telas, firmando-se nas retinas e nas mentes como arte, artifício, cultura, passam por processo cuidadoso de elaboração. Para além dos cenários, porções visíveis das celebrações audiovisuais, há o espaço do estúdio, não visto, onde são realizadas as operações que dão *animus* às narrativas.

A personagem do diretor do programa televisivo do filme “O show de Truman – o show da vida”, ao propor-se acompanhar uma vida em extensão e complexidade, assume como seu ambiente vital, e o da equipe de profissionais que mantém o programa em marcha, o espaço diegético – aquele que é construído como se fosse real, mas referindo-se a um espaço-tempo que não inclui o espectador – da narrativa que engendrou. A vida de uma criança, ao ser colocada no ar por uma rede de televisão, parece levar ao limite, ainda que de modo ficcional, a sociedade do espetáculo de que trata Guy Debord (1997). E, no extremo da exposição o espetáculo em que se transforma aquela vida, consubstancia a sociedade da vigilância de que se ocupou Michel Foucault (1977). Assim, estúdio, parte invisível para a narrativa do programa televisivo, e cenário, onde se desenvolve a história que é acompanhada pelos telespectadores, estão fundidos em um mesmo processo narrativo que, no filme, os suplanta. Oculto na lua que compõe o cenário das noites de Seahaven, o lado não visível do estúdio, espreita, passo a passo, os movimentos de seu astro principal, visíveis mesmo na ausência de luz, graças à ação de lentes especiais desenvolvidas para captar imagens no escuro. A personagem Truman Burbank funciona como ponto de atração dos olhares enquadrados das objetivas: é do espaço onde transita que emergem as imagens e sons captados pelas câmeras que se espalham por casas, ruas, praças que compõem o cenário do filme de Peter Weir.

O diretor, na realidade com o filme e na ficção com o programa de televisão, busca naturalizar o processo de fabricação de imagens, de maneira a alcançar o que Pier Paolo Pasolini chamou de plano-seqüência em estado puro, ou seja, agregar às imagens eletrônicas a vitalidade de alguma coisa que evolui no tempo real. “Tomemos um plano-seqüência em estado puro: isto é, a reprodução audiovisual, feita de um ângulo visual subjetivo, de um fragmento da sucessão infinita das coisas e ações que eu serei potencialmente capaz de reproduzir. Esse plano-seqüência no estado puro seria constituído por um enfiamento extraordinariamente aborrecido de coisas ou ações insignificantes. Aquilo que durante cinco minutos da minha vida me acontece e se me depara, tornar-se-ia, projetado num ecrã, algo absolutamente destituído de interesse: de uma irrelevância absoluta. O mesmo já não me sucede na realidade porque o meu corpo é algo vivo, e esses cinco minutos são os cinco minutos de solilóquio vital da realidade consigo própria” (PASOLINI, 1982, p. 198).

Com um aparato que permite a captação de imagens e sons em tempo real, o diretor busca levar ao extremo o poder de monitoração do tempo-espaço que é expresso sempre, de alguma forma, nas narrativas audiovisuais que as emissoras de televisão apresentam. O tempo da televisão não é o tempo da realidade ou da vida; equiparar o tempo da narrativa da televisão ao tempo da vida seria o desafio do Show de Truman. Nada, na existência dessa *persona*, por insignificante que seja, deve ficar perdido para a narrativa e para a história. O tempo de captação de

imagens e sons deve acontecer no tempo da vida, sem os lapsos que perfazem a gramática da linguagem por meio da qual se expressam o cinema e a televisão.

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

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

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

mo espaço, variando as tomadas, e determinam as transições de imagens oriundas das várias fontes que afluem para a mesa de corte: telecines, videoteipes, unidades móveis de externa, helicópteros, satélites.

Imagens feitas por muitas câmeras, retratando locais dispersos, amalgamadas no estúdio e nas telas, ocuparão sempre o mesmo espaço de 4 por 3 das telas, não importando o tamanho do cenário que lhes deu origem. Hoje, as câmeras estão em quase todos os lugares, mesmo em alguns jamais habitados pelo homem. E, embora sempre ocorra a possibilidade de inaugurar novos ângulos de visão, existe uma matriz simbólica que permeia a construção das narrativas audiovisuais. Traçamos, há muito, arraigados em nossa memória visual, composições e enquadramentos que constituem uma matriz por meio da qual vemos a realidade; é a partir dessa matriz que são construídas, nos estúdios, as imagens massificadas que povoam as telas. O que as emissoras de televisão apresentam ao público já não é um plano-seqüência em estado puro, são recortes que, segundo Glauber Rocha (1985, p.108), passaram pelo processamento ideotecnológico, construindo e reconstruindo a ilusão de realidade espaço-temporal que transforma toda narrativa audiovisual em ficção.

A tecnologia, hoje, confere à televisão certo dom de ubiqüidade e, com ele, a capacidade de criar a ilusão de captar todos os planos-seqüência possíveis por meio dos quais a realidade venha a expressar-se. Para Pier Paolo Pasolini a realidade só diz alguma coisa por meio de signos não simbólicos e para quem esteve presente no momento da ação. “A linguagem da ação é, portanto, a linguagem dos signos não simbólicos do tempo presente, e, no presente, todavia, não há sentido, ou, se o há, é subjetivamente, de um modo por isso incompleto, incerto e misterioso” (PASOLINI, 1982, p. 194).

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

Ouçamos as observações de Pier Paolo Pasolini sobre o plano-seqüência:

Observemos o pequeno filme em dezesseis milímetros que um espectador, por entre a multidão, rodou sobre a morte de Kennedy. Trata-se de um plano-seqüência; e é o mais característico plano-seqüência possível. (...) No filme possível sobre a morte de Kennedy faltam todos os outros ângu-

los visuais: o do próprio Kennedy, o de Jaqueline, o do assassino que disparava, o dos cúmplices, o dos outros presentes melhor colocados, o dos policiais da escolta etc. etc.

Supondo que possuíamos pequenos filmes rodados de todos estes ângulos visuais, de que coisa estaríamos em posse? De uma série de planos–seqüência que reproduziriam as coisas e as ações reais do momento em causa, vistas simultaneamente de diversos ângulos visuais: quer dizer, através de uma série de ‘subjetivas’. A subjetiva é, portanto, o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual. Não é concebível ‘ver e ouvir’ a realidade no seu acontecer sucessivo senão de um único ângulo visual de cada vez: e este ângulo visual é sempre o de um sujeito que vê e ouve. (...) O tempo do plano–seqüência, entendido como elemento esquemático e primordial do cinema, – ou seja: como um plano subjetivo infinito – é assim o presente. O cinema, por conseqüência, ‘reproduz o presente’. A filmagem em direto da televisão é uma reprodução paradigmática de alguma coisa que está a acontecer (PASOLINI, 1982, p. 193).

Na televisão, o universo do visível, captado ao vivo pelo aparato tecnológico da perspectiva (ALMEIDA, 1999b) e tornado potencialmente imagem por processos eletrônicos, converge para um estúdio em prontidão. No universo dos programas transmitidos ao vivo, toda a atenção é voltada para o enorme painel iluminado com as imagens que cada monitor apresenta. Não existe o tempo posterior da montagem, como não existem regravações; imagens passadas, presentes e futuras integram a mesma presente narrativa que emerge daquele local fantástico, onde não apenas as imagens estão decupadas, mas o próprio mundo das coisas visíveis.

Os espectadores dos programas ao vivo, ao olharem o que a televisão lhes apresenta, vêem as imagens, ouvem os sons e penetram, igualmente, em um processo de educação visual que procura transformá-los em pessoas atuais, em sintonia com o presente e com a história contemporânea. As câmeras televisivas querem estar em toda parte e verdadeiramente levam o olhar humano a locais e a deslocamentos antes inimagináveis. Portanto, o diretor de programa, quando faz a edição, imagina um espectador fantástico capaz de assumir, sem espanto, estranhos pontos de vista. Nos programas ao vivo é possível assistir a um processo que busca naturalizar o tempo real, transformando o tempo e o espaço captado pelas câmeras – que, segundo Pier Paolo Pasolini, oferecem sempre tomadas subjetivas da realidade –, no tempo objetivo e escandido da televisão.

Os espectadores de tevê e as platéias presentes em espetáculos televisionados têm visões diversas do mesmo acontecimento. A seleção de imagens que o estúdio realiza constrói uma narrativa que não é a mesma a que podem ter acesso as platéi-

as presentes nos espetáculos. Em locais arquitetados para grandes espetáculos, lotando enormes auditórios, centenas de pessoas assistem a certa distância e cada uma delas pode captar, das cenas, apenas o que seu próprio ponto de vista lhe proporciona. Estão presentes como figurantes para compor a platéia, representam a multidão extra-muros e, assim, integram o espetáculo da televisão, muito maior e mais grandioso. Lembremos que a abertura da Olimpíada de Sidney foi vista por cerca de um bilhão de telespectadores e teve 110 mil pessoas no estádio. As pessoas assistem, presencialmente, de um só ponto de vista – a menos que fiquem o tempo todo trocando de lugar, mas geralmente os espetáculos têm lugares marcados, para o desenvolvimento de uma história e para a construção da memória artificial em tempo real que a televisão realiza. Assim, as platéias, ao vivo, em espetáculos televisivos assistem a uma espécie de *making-off*, que é filme sobre a realização de outro filme.

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

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

Os telespectadores, dispersos, não olham a corrida dos carros e os demais acontecimentos que ali têm lugar da mesma forma que as pessoas presentes no autódromo. Cada espectador vê o mesmo espetáculo sob a ótica construída, em tempo real, pela nacionalidade e pela emissora que seleciona no seu controle remoto. Assim, através da televisão, muitos olhares, construindo narrativas diversas, fazem o mesmo percurso imagético. O telespectador pode experimentar, sem sair do

lugar em que se encontra, diferentes ângulos de visão: entra em carros, salta de um para outro, percorre a pista, acompanha a movimentação dos profissionais e da multidão-plateia que compõe o espetáculo. Participa de um exercício visual possível graças ao aparato tecnológico televisivo; vê o mundo através de lentes postadas em diferentes lugares, cada uma delas responsável por um ângulo potencial de visão que poderá compor a narrativa única mixada nos estúdios e espalhada pelas telas de tevê.

Tudo o que está presente nessas celebrações está ali, potencialmente, para dar-se à visão, compondo a face observável da vida e dos conflitos contemporâneos. A cada ângulo oferecido à visão das câmeras correspondem outros tantos, infinitos, que não serão vistos no presente e que, talvez, jamais o sejam. Imagens de televisão são, por natureza, virtuais, somente podem ser vistas refletidas nas telas dos aparelhos, não são visíveis a olho nu como os filmes que revelam suas imagens, mesmo independente do mecanismo de projeção. Uma vez registradas em fitas magnéticas, as imagens inscrevem-se nos arquivos da memória especular do poderio capitalista, até que o passar do tempo as dissolva e com elas os vestígios da história, ou — em emissoras com menor poder econômico — sejam apagadas por novas imagens, dissolvidas pelo próprio processo tecnológico que as gerou.

Nos locais do estúdio da memória onde são dispostas as imagens, vemos telas justapostas; cada uma exibe um enquadramento diferente, um ponto de vista, compondo um campo de múltiplas visões, o grande *tableau* que dará origem à narrativa daquele momento. Estas imagens-face captadas pelas câmeras e processadas no estúdio, são lançadas ao ar e aos cabos para, espalhadas, realizarem-se, em estética e magia, nas molduras em que se constituem as telas das tevês. Cada plano, cada imagem selecionada do mundo representa uma faceta do universo que só pode ser visto em fragmentos que, reunindo-se a outros, desejam revelar a imagem jamais vista do todo. Cada campo de visão torna-se visível apenas de fora dele, como um rosto cuja imagem lhe é sempre externa, refletida. “O rosto é um desvendamento, incompleto e passageiro da pessoa, (...) ninguém jamais viu o próprio rosto diretamente; só é possível conhecê-lo através de um espelho ou de uma miragem. (...) O rosto, símbolo do mistério, é como uma ‘porta para o invisível’, cuja chave se perdeu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.790).

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

Essa cena situa um momento de incerteza para o espectador, que se vê também olhado, como se o *big-close* do rosto, no espelho e na tela, pudesse evocar certo constrangimento, estabelecido pelo contato olho-a-olho entre Truman e as pessoas que assistem ao programa, não somente nesse momento, mas em todas as situações particulares da vida dessa personagem involuntária. O estúdio montado na lua – que compõe o cenário de Seahaven – espalha sua visão eletrônica, transformando as cinco mil câmeras, mencionadas pelo diretor em algum momento do filme, em tentáculos através dos quais espiona a personagem. Acompanhando passo-a-passo as peripécias do estúdio, está o telespectador que, vendo o enquadramento frontal do rosto da personagem em *big-close*, se vê, de certa forma, também olhado.

Béla Balázs diz que o *close-up* leva a imagem recortada para fora do espaço e não anuncia sua relação com o todo, mas apenas a sua interioridade. “A expressão facial do rosto é completa e compreensível em si mesma e, portanto, não há necessidade de pensarmos nela como existindo no espaço e no tempo. Mesmo que tivéssemos acabado de ver o mesmo rosto no meio de uma multidão e o *close-up* apenas o separasse dos outros, ainda assim sentiríamos que de repente estávamos a sós com este rosto, excluindo o resto do mundo. Mesmo que acabássemos de ver o dono do rosto num plano geral, quando olhamos para os olhos, num *close-up*, já não pensamos mais naquele espaço amplo, porque a expressão e a significação do rosto não possui nenhuma relação com o espaço. Ao encarar um rosto isolado, nos desligamos do espaço e nos encontramos numa outra dimensão: aquela da fisionomia” (BALÁZS, 1983, p. 93).

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

A face de Truman inscrita na tela é um recorte, um elemento estético-visual enquadrado de maneira simétrica, buscando ocultar na imagem qualquer sinal de ambigüidade, certeza, ódio ou paixão, reduzindo o rosto a traço e forma, à informação. A imagem simétrica, que tem como ponto de atração o centro geométrico da tela, provoca sensação de monotonia e solenidade sugerindo certo distanciamento, quase neutralidade. A face humana assim enquadrada, com inci-

dência frontal de luz – o que deixa a imagem clara e sem contrastes e profundidade –, constitui-se na forma primordial de identificação das pessoas na sociedade contemporânea.

A imagem do rosto, tornada informação, adquire eloquência própria, passa a ter poder de testemunho como se estivesse a dizer: “Este que aí está existe, já que eu, a sua imagem, aqui estou”. Com isso a imagem do rosto incorpora, como figura de retórica, uma gramática audiovisual há muito convencionalizada.

O conhecimento visual cotidiano de inúmeras representações em imagens participa da educação cultural, estética e política e da educação da memória. É um processo de educação cultural da inteligência visual cuja configuração estética é, ao mesmo tempo, uma configuração política e cultural e uma forma complexa do viver social contemporâneo permeado de representações visuais. Estamos dentro de um processo de educação cultural da inteligência. Uma arte que, em forma plástica, dá visibilidade estética a um momento social, político, enquanto constrói e reconstrói a memória desse momento (ALMEIDA, 1999a, p.10).

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

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

Uma imagem nunca é sozinha, sugere sempre mais do que o que se apresenta à visão; extraída de um cenário maior que lhe dá origem, é um recorte e contém,

de alguma forma, mais elementos do que aqueles que podemos vislumbrar no recorte que as câmeras são obrigadas a realizar. Para Pier Paolo Pasolini, a imagem não é a unidade mínima da linguagem audiovisual do cinema e da televisão. As unidades mínimas dessa língua são todos os objetos que compõem um plano. “Julgo que não é possível a existência de um plano composto por um objeto só: porque não há na natureza, nenhum objeto que se componha unicamente de si próprio, e que não seja assim ulteriormente divisível ou decomponível, ou que pelo menos não apresente diversas ‘formas’ de si” (PASOLINI, 1982, p. 164).

Nessa perspectiva, e para efeito da reflexão que procuro desenvolver, é emblemática a imagem que predomina no material de divulgação do filme “O show de Truman – o show da vida”: cartazes, *out-doors*, panfletos, capas de revistas e na capa do livro – edição brasileira – em que se transformou o roteiro cinematográfico de Andrew Niccol (1998). Acredito que o artista que concebeu essa imagem alcançou surpreender o instante dominante da narrativa, aquele que faz que a história possa surgir da imagem. Vemos o rosto de Truman Burbank/Jim Carrey em grande plano. Mas vemos, ao mesmo tempo, se fizermos um percurso próximo e detido com o olhar, imagens em formato de telas de televisão. As pequenas telas fazem o efeito dos grãos nas fotografias com películas lentas ou de pontos, quando as imagens são ampliadas e impressas para serem vistas de longa distância. Temos a face de Truman em enorme painel, mas percebemos que ela é feita de cenas diminutas. As mesmas que foram captadas pelas câmeras escondidas nos cenários, processadas no estúdio e oferecidas a todos os que, como *voyeurs*, estão postados diante das telas de televisão.

A imagem-síntese do filme “O show de Truman”, composta dessa infinidade de telas, revela as dimensões de interioridade e exterioridade – e, por extensão, de social e privado – por onde transita, em tensão, a narrativa audiovisual contemporânea fabricada nos estúdios de televisão. As imagens feitas com iluminação artificial, puxando para o vermelho, compõem o rosto e as que o emolduram puxam para o azul, próprio das cenas exteriores. Escutemos Hannah Arendt: “A passagem da sociedade – a ascensão da administração caseira, de suas atividades, seus problemas e recursos organizacionais – do sombrio interior do lar para a luz da esfera pública não apenas diluiu a antiga divisão entre o privado e o político, mas também alterou o significado dos dois termos e a sua importância para a vida do indivíduo e do cidadão, a ponto de torná-los quase irreconhecíveis. Hoje, não apenas não concordaríamos com os gregos que uma vida vivida na privacidade do que é próprio ao indivíduo (*idion*), à parte do mundo comum, é ‘idiota’ por definição, mas tampouco concordaríamos com os romanos, para os quais a privacidade oferecia um refúgio apenas temporário contra os negócios da *res-pública*’. O que hoje chamamos de privado é um círculo de intimidade cujos primórdios podemos encontrar nos últimos períodos da civilização romana, embora difícil-

mente em qualquer período da antigüidade grega, mas cujas peculiaridades multiformes e variedade eram certamente desconhecidas de qualquer período anterior à era moderna. (...) O fato histórico decisivo é que a privacidade moderna, em sua função mais relevante – proteger aquilo que é íntimo – foi descoberta não como oposto da esfera política, mas da esfera social, com a qual, portanto, tem laços ainda mais estreitos e mais autênticos” (ARENDRT, 1995, p. 47).

Muito da força dramática do filme de Peter Weir advém da estreita conjunção entre realidade e ficção e pode, portanto, prestar-se a uma reflexão sobre a narrativa presente na televisão em tempos recentes, em seus aspectos éticos. O que o filme expõe são situações que podem ser encontradas na vida privada de Truman, transformada em espetáculo público na ficção, e também, em maior ou menor grau, na realidade de muitos programas de vários formatos envolvendo cenas da vida privada de celebridades e mesmo de pessoas comuns que grassam pelas telas das tevês em diversos lugares do mundo. No Brasil, programas como “A Casa dos Artistas” (SBT) e “Big Brother Brasil” (Globo) são campeões de audiência ficcionando a “vida real”. Para o bem ou para o mal, parece que a televisão, dentre os muitos que lhe são atribuídos, tem desempenhado também este papel: o de contribuir para tornar os limites entre a esfera social e a privada ainda mais obscuros. Há certo pendor, nas redes de televisão, por narrativas que se aproximam, quase à fusão, da vida real. Além do que, dados econômicos, nos quais as emissoras de televisão se baseiam para definir a grade de programação, apontam para os altos índices da audiência, e, portanto, de lucratividade, dos programas que vasculham a vida das pessoas em busca do espetacular, do bizarro ou do simples gosto de surpreendê-las em sua intimidade.

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

A tessitura social contemporânea, da qual a televisão talvez seja a principal trama narrativa e meio de expressão, produz e alimenta-se desse virtual. É para o futuro, para a próxima cena, para o próximo programa, que deverão estar voltados os olhares, os desejos e as expectativas dos telespectadores. Muitos deles jamais terão suas próprias vidas relatadas e nem verão suas imagens estampadas nas telas, portanto não estarão presentes em pontos luminosos de cores, a não ser por meio dos mecanismos de projeção. O filme de Peter Weir mostra, com certa ironia, um telespectador que, ao assistir à cena do afogamento de Truman, tenta salvar-se das

águas de sua própria banheira. “O espectador identifica-se menos com o representado – o próprio espetáculo – do que com aquilo que anima ou encena o espetáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mo-ver que o anima – obrigando-o a ver aquilo que ele, espectador, vê, sendo esta decerto a função assegurada ao lugar (variável – de posições sucessivas) da câmera” (BAUDRY, 1983). Quando o público acompanha a ação dos personagens e deseja, por exemplo, que eles se saiam bem no que empreendem, desencadeia-se um tipo de projeção. Para a psicanálise, projeção é, quase sempre, um mecanismo de defesa, uma forma de atribuir ao outro – pessoa ou coisa – qualidades, sentimentos, desejos que o indivíduo desconhece ou mesmo recusa em si.

Apesar da utilização quase banal das imagens do rosto em *close-up* que a linguagem televisiva não cessa de fazer, as cenas da personagem no espelho do banheiro, no filme de Peter Weir, além de alcançarem pontos astronômicos nos índices de audiência dos canais em todo o planeta, provocam certo desassossego na equipe do estúdio, sobretudo quando o personagem, extático, olha fixamente, permanecendo em total silêncio. O que vemos ali? Uma das muitas faces da mesma fisionomia que, ao ser enquadrada em primeiro plano, no decorrer de certo tempo deixa de ser apenas informação e testemunho, para adquirir o efeito de máscara que, é “aquilo que não se transforma, inconfundível e duradoura – algo que permanece em meio ao jogo sempre cambiante da metamorfose. Contribui para o claro efeito que produz o fato de ela ocultar tudo quanto há por trás dela. Sua perfeição repousa no fato de ela apresentar-se de forma exclusiva, e tudo quanto está por trás dela permanecer incognoscível. Quanto mais nítida ela for, tanto mais obscuro será tudo aquilo que está por trás. Ninguém sabe o que poderia surgir dali. A tensão entre a rigidez da máscara e o segredo que ela oculta pode atingir proporções gigantescas. Essa tensão é a verdadeira razão de seu caráter ameaçador. ‘Eu sou exatamente o que você está vendo’, diz a máscara, ‘e, por trás disso, tudo o que você teme’. A máscara fascina e, ao mesmo tempo, impõe uma distância. Ninguém ousa profaná-la. (...) O que há de certeza na máscara, sua nitidez, apresenta-se carregado de incertezas. Seu poder reside no fato de ser bem conhecida sem, no entanto, jamais se poder saber o que ela contém” (CANETTI, 1995, p. 376). É com a face no primeiro plano do espelho que o astro involuntário consegue estabelecer os elos e fazer emergir alegoricamente os sentidos por trás daquela existência. Tudo acontece porque foi previamente construído para que aquela face pudesse realizar, na televisão, o espetáculo absoluto, que evocasse, no *big-close*, todos os ângulos possíveis e talvez jamais revelados.

O filme de Peter Weir começa pelo enquadramento do espelho, onde uma imagem única sugere uma multiplicidade de outras imagens refletidas, no próprio espelho, na câmera, nas telas do estúdio, nas telas das tevês. Vejamos as palavras de Leonardo da Vinci: “se colocarmos dois espelhos frente a frente e em um mesmo

plano, o primeiro se refletirá no segundo e o segundo no primeiro. O primeiro, refletindo-se no segundo leva consigo sua própria imagem e todas as imagens refletidas nele, entre elas a imagem do segundo espelho. E, assim, imagens dentro de imagens, até o infinito, de sorte que cada espelho contém em seu interior uma série de espelhos nas qual cada um é menor que o outro e nele está contido” (CARREIRA, 2000, p.103). Um espelho refletido no outro apresenta uma sobreposição de imagens que continuam ao infinito, mesmo quando a visão não pode mais alcançá-las. A imagem do espelho de “O Show de Truman” remete espectadores e operadores do estúdio-lua que, do céu de ciclorama – grande tela em círculo que dá a impressão de infinito –, tudo observam, ao improvável, ao ainda não visto, a uma história que pode transformar-se a qualquer momento. Ouçamos o diálogo imaginário de Truman que introduz o filme e os devaneios da personagem: “...eu não vou conseguir. – Você terá que ir sozinho. – De jeito nenhum, senhor. Você escalará esta montanha com perna quebrada e tudo. – Você está louco, sabia? – É, conte uma novidade. – Está bem, então prometa-me uma coisa: se eu morrer antes de chegar ao topo você vai me usar como fonte alternativa de comida. – Você é nojento. – Coma-me, droga! É uma ordem...” A personagem não sabe que está sendo observada pelos técnicos do estúdio que precisam estar atentos a qualquer fato que indique alteração de rotina e de roteiro. Não sabemos o que aconteceu até então, vemos um rosto e, como espectadores que atrás do espelho vêem pelo olhar da câmera, resta-nos também devanear.

O devaneio é parte essencial da linguagem fílmica. Sem isso, talvez nem houvesse histórias cinematográficas, e o fluxo ininterrupto da televisão, fundindo na mesma narrativa realidade e ficção, seria apenas uma sucessão de imagens e sons. Fredric Jameson escreve que “o devaneio pode ser bem-sucedido como uma narrativa, não por conseguir evadir-se ou enganar o princípio de realidade, mas, sim, por embater-se com ele, como o anjo de Jacó, e triunfalmente arrancar dele aquilo que precisamente em nosso ou em seu próprio tempo poderá ser sonhado ou fantasiado enquanto tal. Isso significa talvez admitir que a verdade mais profunda do devaneio está naquilo que ele revela do princípio de realidade nele mesmo, mais do que naquilo que ele nos conta sobre nossos desejos”(JAMESON, 1997, p.84).

Como que para afirmar a sua realidade, “O show de Truman” busca expor, ao limite, o poder de naturalização do tempo cronológico, dispondo a narração audiovisual em tautocronia, a mais perfeita possível, com o tempo da vida, ininterrupto e que só termina com a morte. “A continuidade da vida, no momento da morte – quer dizer após a operação da montagem – perde toda a infinidade de tempos sobre a qual, vivendo, repousamos, deleitando-nos com a correspondência perfeita entre a nossa vida física – que nos leva à consumação – e o passar do tempo: não há instante em que esta correspondência não seja perfeita. Após a

morte, esta continuidade da vida já não há, mas há o seu sentido” (PASOLINI, 1982, p. 201).

Está em jogo, na emissão televisiva, o poderio tecnológico capaz de criar, por meio de imagens, uma alegoria em e do tempo real. O tempo real é o tempo da vida que se vive; é, portanto, o tempo presente, direcionado para o futuro e, se assim desejarmos, um tempo vivo. A narrativa de “O Show de Truman”, em plano-seqüência absoluto, persegue o instante presente, um tempo tão óbvio quanto imperceptível e que só pôde ser, de alguma forma, visível depois que os relógios se tornaram os seus marcadores sempre mais precisos e sofisticados.

No estúdio de televisão que produz “O Show de Truman”, os profissionais, além da criação de imagens naturalizadas por meio da utilização do aparato que reproduz a realidade com as técnicas da perspectiva, lidam com uma narrativa para a qual importa fundamentalmente a naturalização do tempo real de uma vida, sob todos os ângulos em que esta se apresentar à visão. É o estúdio, com a aplicação de mecanismos mnemônicos – locação, enquadramentos, iluminação, figurinos, planos, cortes – que transforma a irrelevância absoluta dessa vida em espetáculo. Lembro aqui o “Ad Herennium”: “Devemos, portanto, fixar imagens de qualidade tal que adiram o mais longamente possível na memória. E fá-lo-emos se fixarmos aparências as mais extraordinárias, se fixarmos imagens que sejam, não muitas ou vagas, mas eficazes (imagens agentes); se atribuirmos a elas excepcional beleza ou feiúra singular; se adornamos algumas delas, por exemplo, com coroas ou mantos de púrpura para tornar mais evidente a aparência, ou se as desfiguramos de alguma maneira, por exemplo, introduzindo uma mancha de sangue ou nódoa de lama ou sujando-as de tinta vermelha para que assim seu aspecto seja mais impressionante; ou então, atribuindo às imagens algo de ridículo, pois também isto permite-nos recordá-las mais facilmente. As coisas que recordamos facilmente quando são reais, igualmente as recordamos sem dificuldade quando são fictícias, se forem caracterizadas com cuidado. Mas será essencial percorrer, de quando em quando, com o pensamento, rapidamente, todos os lugares mentais originais, a fim de refrescar a recordação das imagens” (ALMEIDA, 1999b, p. 51).

A narrativa imagética de “O Show de Truman”, que acontece em um tempo sem pretérito – a história começa no dia em que a imagem da personagem, ainda no útero materno, foi ao ar pela primeira vez –, em tensão, vai buscar marcas estético-iconográficas no passado. Os telespectadores acompanham a inédita história de uma vida a acontecer, mas tudo é construído, no estúdio, de forma a que aquele novo, acontecendo ao vivo diante das câmeras, possa evocar histórias, locais, vestuários, comportamentos, ideais estéticos e políticos.

Voltemos à cidade-cenário de Seahaven. O filme teve como locação uma cidade de verdade, de nome Seaside, na Flórida, construída com concepção urbanística que sugerisse uma América ideal, reminiscência de comunidades dos Estados

Unidos do século XIX, com praça central, casas de madeira e jardins cercados de branco. Poucos carros. Sem a feiúra, o escuro, a sujeira das cidades modernas.

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

A cidade-cenário apresenta-se banhada por intensa e constante luz, até no interior das casas, não apenas porque é composta de produtos potencialmente consumidos pelos telespectadores – carros, casas, roupas, objetos, equipamentos domésticos – mas também pelo papel que as televisões se atribuem: o de construir um discurso visual que traduza uma sociedade transparente, sem barreiras ao olhar do cidadão. E nem por isso menos totalitária. O estúdio, retratado no filme de Peter Weir, constrói a personagem de modo a mantê-la no mundo circunscrito do roteiro, sempre ao alcance das câmeras. No entanto, durante todo o filme o espectador pode vislumbrar o discurso interior de Truman conduzindo a sua própria história para outro desfecho. Esta parece ser uma constante nas narrativas que as emissoras de televisão apresentam. O discurso limpo e harmonizado que o estúdio constrói pode surgir, nas telas, em tensão, revelando conflitos e ambigüidades. Além dos conflitos da personagem no interior da narrativa como vemos no filme “O show de Truman”, Milton José de Almeida diz, sobre o filme “Olympia”, de Leni Riefenstahl, 1938, que “podemos imaginar que se estabelece uma luta entre a condução visual psicológica orientada pela edição do filme para que todos sintam e vejam o mesmo que está sendo visto – política em imagens e sons do programa visual do filme – e a aceitação e/ou resistência individual dos espectadores, cujas diferenças emocionais, políticas, culturais impedem que o filme seja entendido por todos da mesma maneira” (ALMEIDA, 2001).

Vejo no filme de Peter Weir a memória constituindo a história e ao mesmo tempo erodindo o presente. É a lembrança de fatos acontecidos que desconcerta a cronologia da narrativa linear prevista nos roteiros elaborados pelo estúdio. A fuga do personagem, que acontecerá no final do filme, pode ser vista também como uma fuga para o passado, uma volta ao que ficou perdido em algum momento

anterior da sua própria história. É também a memória que vai unir – por meio das lembranças de cada um, espectadores e personagem no mesmo fluxo narrativo, que no presente, simultâneo com a história a acontecer, funde-se a outras temporalidades. Para Milton José de Almeida,

o significado da cena que eu vejo (no presente) está na seguinte (no futuro) que quando eu vejo torna-se presente e aquele futuro ficou no passado... Uma inversão no esquema cronológico naturalista. Esse é o processo de inteligibilidade de qualquer narração, seja visual ou não. É o processo de entendimento da vida. E mesmo uma narração cronológica é entendida acronicamente. Cronologia, diacronia, sincronia são expressões naturalísticas de real a-crônico e, bem por isso, histórico. Imaginemos nossa inteligência como um surpreendente movimento de liberdade e visualizemos o tempo num presente infinito e em infinitas dimensões e direções e descobriremos, nesse tempo, pontos de origens perdidas do momento histórico presente (ALMEIDA, 1999a, p. 16).

Em alguns momentos do filme “O show de Truman”, o tempo presente, perseguido sem cessar pelas câmeras, é entrecortado de *flash backs* em que alguns trechos da vida anterior são mostrados aos espectadores do filme e, em reminiscência, são apresentados também para os personagens-espectadores do programa de tevê. E são esses os momentos em que as duas linguagens, tão próximas, realizam-se em forte tensão poética. Quero dizer que, ali, podemos ver a televisão perseguindo o processo histórico e o cinema o processo mítico. Como narrativa que extrapola as telas da televisão, o filme menciona a existência de fitas – com gravações dos melhores instantes da vida do astro –, que são vendidas aos espectadores que, por algum motivo, não puderam acompanhá-los ao vivo. As imagens anteriores guardadas nas fitas fazem parte de um acervo de memória artificial. Recordemos o “Ad Herennium”: “As coisas que recordamos facilmente quando são reais, igualmente as recordamos sem dificuldade quando são fictícias, se forem caracterizadas com cuidado. Mas será essencial percorrer, de quando em quando, com o pensamento, rapidamente, todos os lugares mentais originais, a fim de refrescar a recordação das imagens” (ALMEIDA, 1999b, p.70). Assim, as imagens registradas nas fitas podem ser, a qualquer momento, transformadas em *flash backs* pelo estúdio da memória para recordar a história que engendra ou pelos próprios telespectadores, que podem recordar cenas do passado, em outras telas, enquanto a vida real da personagem – a que acontece no tempo presente da narrativa – segue seu fluxo ininterrupto.

Cada espectador, ainda que submetido ao poder da narrativa presente acontecendo diante da sua tela de televisão, pode, no momento em que desejar, compor

outra narrativa e, também ele, escapar da opressão estético-ideológica do estúdio e da história que este propõe. Os fragmentos, passíveis de serem destacados, surgem como seqüências engastadas no interior de outra que as engloba e funciona como o que, para a teoria da narrativa, é chamado de encaixe: uma ou mais seqüências emergem do interior de uma outra que as abrange. Mesmo a narração que tem como propósito acompanhar o plano-seqüência de uma vida inteira pode ser entrecortada de *flash backs* reais, registrados em fitas e filmes, ou imaginários, constituídos por meio dos mecanismos da memória artificial. A narração ininterrupta de uma vida pode prescindir de estratégias narrativas tradicionais, mas não se sustentaria apenas no que aquela vida apresenta de corriqueiro. Para que a narrativa se sustente e mantenha cativo o telespectador, são necessárias as grandes ocasiões. São elas que mantêm vivo o interesse do espectador que, de posse de parte desse plano-seqüência infinito, constrói sua própria narrativa, seu próprio filme.

Sob o comando do estúdio, a cidade de Seaheven, isolada do mundo pelas suas muralhas de pedras, o falso mar e o céu de ciclorama, parece recordar um estilo modelar de vida – sem revoltas de quaisquer espécies, reivindicações, drogas, catástrofes da natureza. Em *play-back* ouve-se um contínuo de músicas suaves com predominância de Mozart e Chopin. Tudo é controlado pelo estúdio que está localizado na lua cenográfica e que somente é revelado aos espectadores do filme depois de transcorrida parte significativa da história, enfadonha, lenta e insossa como todas as vidas que não saem da rotina e da qual a única modificação visível e certa parece ser a troca do número dos dias que os espectadores podem acompanhar e que nós, os espectadores do filme, vemos a certa altura, no alto do televisor do Truman Bar. Lembremos que a trama desse filme perpassa três universos distintos: o mundo de Truman, o cenário; o mundo de Christof, o estúdio, e o mundo dos telespectadores – garçonetes e freqüentadores de um bar temático, mulheres idosas, família japonesa, família americana, atendentes de uma garagem-estacionamento, homem na banheira.

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

natural, estava fora da nossa consciência: agora que surge 'escrita' através do cinema, não pode deixar de encontrar-se com uma consciência. A linguagem escrita da realidade, far-nos-á saber, antes de tudo o mais, o que é a linguagem da realidade; e acabará por finalmente modificar o nosso pensamento diante dela, tornando as nossas relações físicas, pelo menos, com a realidade, relações culturais" (PASOLINI, 1982, p.192).

No filme "O show de Truman" um plano invisível – presente apenas no estúdio – sustenta o visível que acontece na frente das câmeras. O público telespectador assiste ao nascimento de uma celebridade e à construção de uma narrativa que, embasada na linguagem televisiva em tempo real e ininterrupto, vai opor-se às narrativas tradicionais do cinema. De certa forma os protagonistas de um e de outro meio – cinema e televisão – embora semelhantes em estética e magia, realizam-se por meio de intencionalidades díspares. Encontramos nos estudos de Joseph Campbell sobre mitos que "uma das muitas distinções entre a celebridade e o herói é que um vive apenas para si, enquanto o outro age para redimir a sociedade" (MOYERS, 1990, p. IX). O herói, no cinema, surge de algum lugar e precisa, para desenvolver o enredo da narrativa e da vida, ir para outro; utiliza-se de certo tempo para deslocar-se no espaço e fazer que a sua ação – sempre transformadora – possa concretizar-se. A celebridade, ao contrário, precisa manter-se inalterada, uma vez constituída como tal, até cair no esquecimento midiático e ser, então, substituída por outra.

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

Transformadas em imagens fáticas – imagem-alvo que força o olhar e prende a atenção –, e estampadas em telas de todos os tamanhos, vamos encontrá-las compondo os cenários por onde transita a multidão nos centros nervosos das cidades (VIRÍLIO, 1994, p.31). Estas imagens notáveis estão em muitos lugares ao mesmo tempo. Prescindido dos locais inesquecíveis que lhes deram origem, as celebri-

dades contemporâneas, em diferentes planos, estão em toda parte. Nas periferias das grandes cidades, surgem em enormes telas, tendo como molduras contextos imagético-sociais que lhes são, muitas vezes, antagônicos e, no entanto, constituem, por certo tempo, a mesma bizarra paisagem.

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

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

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

Tanto a mímica e a realidade bruta como os sonhos e os mecanismos da memória são factos quase pré-humanos ou nos limites do humano: são, em todo o caso, pré-gramaticais e absolutamente pré-morfológicos (os sonhos ocorrem no nível do inconsciente, tal como os mecanismos da memória; a mímica é um signo de um civismo extremamente rudimentar etc). O instrumento lingüístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, de tipo irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, objectal” (PASOLINI, 1982, p. 138).

Além de uma prontidão para a percepção objetiva das imagens do presente como um tempo que flui copioso, sabemos que há todo um imaginário construído audiovisualmente em torno de uma concepção de mundo globalizado, auto-refe-

rente e fictício que somente adquire o caráter de objeto nas imagens que constrói, sejam elas reais, com as quais nos defrontamos diretamente, ou imaginárias, aderidas à memória artificial coletiva já constituída.

As imagens de “O show de Truman”, imagens do cinema, imagens da televisão, compõem, em realidade e ficção, o grande *tableau* onde uma cultura, em tensão, pulsa. Oscilando entre o onírico e o concreto, o estúdio da memória contemporânea produz um tipo de manifestação cultural que representa o real como espécie de ficção e as quimeras televisivas e cinematográficas como formas particulares de realidade. Continuamente renovada pelos artefatos reunidos no estúdio, o grande centro elaborador de mensagens, toda ficção, antiga ou moderna, é alegórica. Alegorias, hoje, estão marcadas por ilusões de realismo e por um movimento que procura eliminar a distância entre as imagens e as coisas, entre as histórias inscritas na realidade e as narrativas que os estúdios da memória constroem para lembrá-las. Tornadas inesquecíveis pelos mecanismos de construção da memória artificial, aliados às técnicas de reprodução e registro de imagens e sons, as narrativas televisivas prosseguem criando seqüências temporais de eventos, reais ou fictícios, nos quais a multidão vê o seu próprio rosto retratado e refletida a sua própria história, como o legado dos estúdios da memória para uma suposta sociedade contemporânea.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Milton José de. A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão. Campinas: *Pro-Posições*, v.10, n. 2, p 9-25, julho, 1999a.
- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999b.
- ALMEIDA, Milton José de. Liturgia Olímpica. In: SOARES, Carmen (org.). *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados, 2001.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- BALÁZS, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- CHEVALIER, Jean; GEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

- JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- VIRÍLIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

Recebido em 14 de dezembro de 2004 e aprovado em 22 de março de 2005.