

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CESAR DE SIQUEIRA CASTANHA

PAISAGENS EM MULTIVERSO: reivindicações do lugar pela ficção audiovisual

Recife

2023

CESAR DE SIQUEIRA CASTANHA

PAISAGENS EM MULTIVERSO: reivindicações do lugar pela ficção audiovisual

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon

Recife
2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lillian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

C346p Castanha, Cesar de Siqueira
Paisagens em multiverso: reivindicações do lugar pela ficção audiovisual / Cesar de Siqueira Castanha. – Recife, 2023.
247f.: il.

Sob orientação de Ângela Freire Prysthon.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Cultura visual. 3. Espaço cênico. 4. Intermidialidade. 5. Cinema comparado. I. Prysthon, Ângela Freire (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023 -53)

CESAR DE SIQUEIRA CASTANHA

PAISAGENS EM MULTIVERSO: reivindicações do lugar pela ficção audiovisual

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.

Aprovada em: 08/03/2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Thiago Soares (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Mariana Baltar Freire (Examinadora Externa)
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Gabriela Machado Ramos de Almeida (Examinadora Externa)
Escola Superior de Publicidade e Marketing

Prof. Dr. Fabio Allan Mendes Ramalho (Examinador Externo)
Universidade Federal de Integração Latino-Americana

Para Clara, professora de matemática e materialista histórica, com quem criei o hábito de compartilhar, entusiasmado, as narrativas fantasiosas que me fascinam.

AGRADECIMENTOS

Em 2012, na primeira aula da disciplina de Crítica de Cinema, vi uma professora listar 50 filmes, nomeando-os e comentando sobre eles um por um, com uma paixão por compartilhar deles com os alunos. É difícil dimensionar a influência afetiva, pedagógica, crítica, metodológica e de olhar que essa aula teve sobre mim. A Ângela Prysthon, agradeço por essa aula e por todas as outras, pela orientação e pelo carinho.

Agradeço à banca, em especial àqueles membros que apontaram caminhos mais potentes para o trabalho durante o período de qualificação, Thiago Soares, Mariana Baltar e Fábio Ramalho, mas também a Gabriela de Almeida, por aceitar participar desse processo. Também agradeço aos professores do doutorado no PPGCOM-UFPE, em especial a Jeder Janotti, e aos professores da Universidade Federal de Sergipe, que me acolheram por dois anos, em especial a Damyler Cunha, Danielle de Noronha e Diogo Velasco.

Agradeço a meu companheiro, Pedro, pelo amor e pela amizade que ajudaram a fazer desses quatro anos do doutorado mais leves e felizes. Diante do desmonte da Universidade Pública e da precarização da situação de pesquisadores que também marcaram esses quatro anos, Pedro foi uma âncora que me apresentou sempre a possibilidade de um futuro melhor, com o toque e o riso.

Agradeço a meus amigos do doutorado, em especial a Daniel, com quem dividi aflições, dúvidas, textos, afetações e métodos. A nossa relação rompe com a ideia da pesquisa isolada, feita individualmente e separada do mundo. Aprendemos juntos a construção do conhecimento na academia como um fazer coletivo. Também agradeço aos amigos do SPA, em especial a Bruno, que me auxiliou nesta tese quando tive necessidade com uma leitura atenta, engajada com o propósito da tese, e sugestões assertivas.

Agradeço a minha mãe, Clara, por me educar rigorosamente dentro de um projeto antifascista, por ser uma militante cheia de amor. Agradeço ao seu bando todo, os companheiros políticos dela e do meu pai, Carlúcio, pela oportunidade de crescer entre essas e esses camaradas e por vincular a luta política à ternura e ao cheiro de um almoço de domingo na casa de Nadine. Agradeço também aos meus irmãos, Juliana e Vito, por me ensinarem a sentir saudade.

Enfim, agradeço a Judy Garland, a Gilberto Braga, a Nichelle Nichols e a Lula por criarem mundos habitáveis de utópica esperança.

Alice, o teu país
Maravilhoso e tão feliz
Ah, quem me dera um dia achar o teu país

(**ALICE in wonderland**, 1951).

RESUMO

Esta tese pesquisa as reivindicações do lugar feitas pela ficção audiovisual. Isso é feito no sentido de se compreender as formulações do espaço cênico no audiovisual. Para isso, na introdução, a tese começa por indicar as sensibilidades que motivaram a pesquisa, localizando o autor como um espectador implicado, interessado em construir um fluxo de audiovisualidade a partir de obras audiovisuais genéricas e que colocam em cena o espaço a partir de artifícios criativos e tecnológicos. No capítulo “As articulações e os desdobramentos do espaço na ficção audiovisual: paisagens em multiverso e as ficções do lugar”, propõe-se a metodologia de multiverso como maneira de organizar as aparições audiovisuais de espaços ficcionais para análise, defendendo uma abordagem intermediária para a tese, tanto no sentido de abrir a investigação para além da especificidade do cinema (e daí a preferência pelo termo “audiovisual”) quanto por reconhecer nas audiovisualidades gestos criativos e performáticos que se associam a outras formas de arte e mídia. Ainda nesse capítulo, a tese define os termos de espaço, lugar e paisagem, mas defende a apresentação do espaço em cena na audiovisualidade como acionando, simultaneamente e de maneira frequentemente indistinta, todos esses conceitos, interessando-se mais pelo acionamento do espaço, lugar e paisagem por gestos de encenação e enquadramento na ficção audiovisual. Isso serve para perceber uma instabilidade da identificação do espaço cênico que demanda uma revisão da expectativas de indexicalidade sobre ele, algo que atravessa toda a tese. Após estabelecer esses fundamentos teóricos, conceituais e metodológicos, a tese tem sequência com três capítulos que organizam, cada um deles, um multiverso específico para análise, partindo de gêneros consolidados da ficção audiovisual. No capítulo “O palco no musical”, investiga-se os palcos que inserem novos espaços ficcionais dentro da própria ficção audiovisual. No capítulo “Melodrama, interiores em crise”, apura-se o gênero do melodrama como um fenômeno global que mobiliza diferentes relações entre interioridade e exterioridade, atuando a partir de gestos excessivos e rigorosas intervenções formais no espaço cênico. Por fim, no capítulo “O contorno de espaços desconhecidos”, indaga-se sobre o deserto do faroeste, a animação e o espaço extraterrestre da ficção-científica como espaços além da fronteira que problematizam radicalmente as distinções colocadas entre espaço, lugar e paisagem no audiovisual.

Palavras-chave: cultura visual; espaço cênico; paisagem; intermedialidade; cinema comparado; gêneros fílmicos.

ABSTRACT

This thesis researches the claims of place made by audiovisual fiction. This is done in order to understand the formulations of the scenic space in the audiovisual, its sense and its sensibility. In its introduction, the thesis begins by indicating the sensibilities that motivated the research, locating the author as an involved spectator, interested in building a flow of audiovisuality from generic audiovisual works that present spaces using creative and technological artifices. The chapter “The articulations and unfoldings of space in audiovisual fiction: landscapes in multiverse and the fictions of place” proposes a methodology of the multiverse as a way of organizing the audiovisual appearances of fictional spaces for analysis. The chapter also defends an intermedial approach such an analysis. This is done both with the purpose of opening the investigation beyond the specificity of cinema (hence the preference for the term “audiovisual”) and of acknowledging creative and performative gestures that are associated with other forms of art and media. In the same chapter, the thesis defines the theoretical concepts of space, place and landscape, but defends the presentation of space in audiovisuality as fulfilling – simultaneously and often indistinctly – the senses implied by all these concepts. The thesis is, therefore, more interested in the presentation of space, place and landscape through the staging and the framing of audiovisual fiction, which serves to perceive an instability in the identification of the scenic space. Such an instability demands a revision of the expectations for indexicality in filmic spaces. The problematic nature of indexicality when related to filmic spaces is discussed throughout the thesis. After establishing these theoretical, conceptual and methodological foundations, the thesis continues with three chapters that organize, each one of them, a specific multiverse from consolidated genres of audiovisual fiction for analysis. The chapter “The stage in the musical” investigates the insertion of new fictional spaces within the already fictional audiovisual representation of the stage in the musical genre. The chapter “Melodrama, interiors in crisis” the genre of melodrama is approached as a global phenomenon that mobilizes different relationships between interiority and exteriority, which relates to excessive gestures and rigorous formal interventions in the scenic space. Finally, the chapter “The outline of unknown spaces” investigates the western desert, animated film and television and the extraterrestrial space of science fiction as spaces beyond the frontier. Those spaces, as they are perceived, radically problematize the distinctions placed between space, place and landscape in the audiovisual.

Keywords: visual culture; scenic space; landscape; intermediality; comparative cinema; filmic genres.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	Revisando metodologias comparatistas: fluxos afetivos de audiovisuais	15
1.2	Reiteraões, gênero e o aparecimento do lugar no audiovisual	20
2	AS ARTICULAÇÕES E OS DESDOBRAMENTOS DO ESPAÇO NO AUDIOVISUAL: PAISAGENS EM MULTIVERSO E AS FICÇÕES DO LUGAR	28
2.1	Interaões com o multiverso: reflexões sobre a experiência espacial dos quadrinhos.....	28
2.2	Percepções intermediáticas do audiovisual.....	35
2.3	Circuitos de audiovisuais e articulaões espaciais de suas tecnologias	38
2.4	Espaço, lugar e paisagem	41
<i>2.4.1</i>	<i>Espaço e espaço midiático</i>	<i>41</i>
<i>2.4.2</i>	<i>Lugar</i>	<i>43</i>
<i>2.4.3</i>	<i>Paisagem</i>	<i>44</i>
2.5	Articulaões cênicas e tecnológicas da espacialidade audiovisual	46
<i>2.5.1</i>	<i>Articulaões do espaço na televisão: deslocamento e reconfiguraões do lugar</i>	<i>53</i>
<i>2.5.2</i>	<i>Areia cenográfica e rear-projection: as instabilidades do espaço cênico</i>	<i>59</i>
2.6	O lugar desdobrado como cenário e paisagem	64
3	O PALCO NO MUSICAL	70
3.1	O musical como gênero fílmico	70
3.2	Um palco está em cena	77
3.3	Identificando o palco	83
3.4	Desdobramentos coreográficos no palco fílmico	96
3.5	O grande salão branco	104
3.6	Um palco movente	116
4	MELODRAMA, INTERIORES EM CRISE	124
4.1	Dentro, no melodrama	125
4.2	Corpos criativos no melodrama	132
4.3	Interiores globais, paisagens locais	139

4.4	O melodrama atravessado pelo <i>shomin-geki</i>	148
4.5	Telenovela: poéticas e estéticas da interioridade	161
4.6	Uma assassina vingativa em minha casa	170
5	O CONTORNO DE ESPAÇOS DESCONHECIDOS	177
5.1	O multiverso além das fronteiras	177
5.2	Imaginações geográficas	186
5.3	O deserto atravessando gêneros	197
5.4	Leituras e circuitos no espaço animado	206
5.5	A fronteira final	216
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	223
	REFERÊNCIAS	235

1 INTRODUÇÃO

“Alô, companheiro! Cruj, Cruj”¹

Caju, Macaco e Chiclete são figuras de máscaras que ocupam uma sala de controle e, enquadrados esfericamente, dirigem-se a nós através de uma lente e nos chamam de “companheiros” enquanto afirmam defender os “nossos direitos”. Eles se referem a si mesmos como os “Ultrajovem” e prometem invadir o sinal de uma grande emissora e certamente aparentam ter os equipamentos adequados para isso: computadores, videocassetes, teclados e alguns aparelhos eletrônicos que produzem efeitos sonoros sempre que acionados. Tudo isso aparece em cena como improvisos engenhosos desse *hacker* que atende pelo codinome de Caju, incluindo uma roda de bicicleta que deve ser essencial para esse mecanismo, embora não possamos entender como, e um guarda-chuva do Mickey Mouse que funciona como uma antena parabólica.

Esses *hackers* são crianças que prometem trazer desenho animado como uma alternativa aos telejornais e telenovelas que predominam no horário noturno da televisão aberta brasileira. Caju diz que podemos “tomar conta da poltrona do papai”, porque a TV Cruj, como ele chama esse projeto de guerrilha, essa emissora invasora, “está aqui para proteger o seu direito”, de quem “acorda cedo para ir para a escola e passa a tarde inteira fazendo a lição de casa”. A sala de controle e base da TV Cruj é adjacente ao quarto de Juca, o nome secreto de Caju, e pode ser acionada por um dispositivo oculto que abre uma passagem em sua estante. A porta desse quarto tem um aviso de “entrada proibida”, e a casa em que ele está localizado é uma maquete que vemos apenas no breve plano externo de abertura do programa – não o programa *hacker* da TV Cruj, a “TV pirata” dos Ultrajovem, mas o *Disney Club*, exibido no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) de segunda a sexta-feira entre 1997 e 2001.

A televisão dos meus pais foi uma das invadidas por essa TV pirata. A TV Cruj e seus guerrilheiros foram um marco considerável da minha experiência com o audiovisual na televisão. Até os sete anos de idade, enquanto esse formato do programa se manteve no ar², eu

¹ Primeiro programa da *Disney Club* no SBT, disponível em: <https://youtu.be/KInv09yYLVg?t=269>. Data de acesso: 22 de setembro de 2020.

² Em 2002, os personagens da *Disney Club* retornam ao SBT em uma narrativa reconfigurada. A sala de controle e a invasão da TV Pirata não estão mais no centro do programa, que agora é ambientado em um cenário exterior, um trailer que vende pastéis. Fora do quarto em que era proibida a entrada e da casa de maquete em que ele estava localizado, aquele universo ficcional perdia o que, para mim, era mais fascinante sobre ele. A mudança no programa é descrita em:

era fascinado com a sala de controle, a transformação de um quarto de criança em um ateliê de um inventor, as máscaras, codinomes e espaços secretos de “entrada proibida”. A TV Cruj localizava narrativamente meu desejo infantil de autonomia dentro de uma autonomia da minha espectralidade, e com isso eu podia me relacionar: eu incorporava essa fantasia da TV pirata ligando a televisão sem a supervisão de meus pais, manuseando livremente o videocassete e ocasionalmente escolhendo os filmes na videolocadora.

Exercitando uma recuperação dos espaços ficcionais que foram parte fundamental da minha espectralidade audiovisual, aparecem, além da sala de controle da TV Cruj, os cenários de demais programas infantis brasileiros veiculados na TV aberta durante os anos 1990, os *backgrounds* dos filmes de animação e desenhos animados, os interiores excessivos das telenovelas e os apartamentos produzidos em estúdio das comédias de situação televisivas (*sitcoms*). São todos espaços reduzidos, que entram em cena através de uma artificialidade aparente e que são reiterados ou por uma repetição (como nas ficções seriadas) ou por uma inquietante permanência (como nos *backgrounds* do cinema de animação e desenhos animados). Era para acessar esses espaços, interiores de uma casa de maquete, que eu empreendia a fantasia de uma espectralidade *cruj*, um sinal “hackeado”, mas filtrado e transmitido por um guarda-chuva temático da Disney.

Os meus companheiros Ultrajovem já não eram muito mais do que uma lembrança distante quando, em fevereiro de 2019, eu concluí meu mestrado em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e iniciei o doutorado no mesmo programa, o PPGCOM-UFPE. Na dissertação, *Estradas, atalhos e paisagens: a cultura visual estadunidense e o espaço no cinema de Kelly Reichardt*, eu me debruçava sobre o conceito de paisagem. Interessava-me (como ainda me interessam), as leituras de Giuliana Bruno, Anne Cauquelin, Veronica della Dora, Angela Prysthon, Jean-Luc Nancy e Adrian Ivakhiv. Essas leituras me possibilitaram perceber a paisagem como uma produção artificial, ficcional e superficial de um espaço – a paisagem, assim, como um fenômeno especificamente midiático.

Com esse conceito (ou com esse modo específico de conjurar esse conceito, à superfície, ao artifício), tornava-se permitido a mim fazer um movimento duplo de me desprender de uma expectativa de indexação dos espaços vividos pelos espaços midiáticos (fílmicos, televisivos, literários) e, dessa forma, confundir os espaços vividos com os espaços

mediáticos ao percebê-los não como aparições espaciais de naturezas distintas, mas como configurações diversas da espacialidade, cada uma reservando a sua própria especificidade, mas também cada uma dessas espacialidades agindo sobre o modo como a outra aparece em cena.

Na dissertação, eu pude perceber, na filmografia da diretora Kelly Reichardt, reiterações paisagísticas da literatura estadunidense, de filósofos como Henry David Thoreau à literatura política de Thomas Jefferson, passando pelo gênero do Faroeste, por Hollywood e pela televisão. Em algum momento, classifiquei essa metodologia como “cinema comparado”, aliando-me ao projeto metodológico de Mariana Souto (2016), apresentado por ela em sua tese de doutorado. A ideia de um cinema comparado funcionava naquele momento porque os caminhos percorridos sempre me levavam de volta aos filmes de Reichardt e, conseqüentemente, a uma configuração contemporânea da paisagem estadunidense. Souto (2019, p. 11) pensa a comparação pela metáfora benjaminiana da constelação, reconhecendo assim a dinâmica “tensionadora e imaginativa” e, conseqüentemente, crítica da comparação. Dessa forma, como coloca Souto (2019, p. 11), a comparação seria “sempre ao menos potencialmente revolucionária. A própria lógica anacrônica e desnaturalizadora que reúne obras já carrega uma fagulha de tensão e um convite à reconfiguração de elementos do mundo sensível”.

Interessado em enfatizar essa lógica anacrônica e desnaturalizadora da comparação, ao escrever o projeto desta tese, eu já me incomodava com a ausência de vários espaços audiovisuais nas pesquisas em torno do conceito de paisagem no cinema: aqueles espaços fabricados em estúdio, os interiores fortemente produzidos não pela mão autoral de um único cineasta, mas segundo padrões de uma indústria, espaços que, durante a pesquisa de mestrado, vi serem categorizados como de uma natureza reduzida, como cenários (LEFEBVRE, 2006). Por desejar reconhecer essa pluralidade de espaços cênicos, optei por não ter um único objeto (ou mesmo um único conjunto de objetos) como alvo da pesquisa e como ponto de retorno dos exercícios comparativos.

Outras circunstâncias transformaram consideravelmente a ambição e o objetivo desta pesquisa. Em março de 2020, eu viajei de Aracaju, onde lecionava como professor substituto as últimas semanas de aula da disciplina Direção de Arte no curso de Cinema da Universidade Federal de Sergipe (UFS), em São Cristóvão, para o apartamento da minha mãe no Recife. Alguns dias depois, eu descobri que não voltaria tão cedo a Aracaju ou a transitar em outros

espaços além de supermercados, farmácias, o elevador do prédio e o próprio apartamento de minha mãe. No período de isolamento que foi motivado pela pandemia do coronavírus, a minha relação com os interiores (como a de muitas outras pessoas) foi transformada por uma forte sensação de permanência, a um ponto em que estar em outro lugar se torna uma experiência estranha, marcada por ansiedade e insegurança. Nesse tempo, eu me vi também engajado em uma revisão da minha pesquisa a partir de um curso de extensão remoto que ofereci através da UFS chamado “O lugar e a paisagem no audiovisual”. Com os estudantes do curso, tive a oportunidade de me reaproximar dos conceitos da dissertação, em especial o de paisagem e o de lugar, e discuti-los em relação a pesquisas produzidas em áreas como a Antropologia e a Arquitetura, de onde vinham alguns dos alunos mais engajados em uma disputa conceitual com o que era apresentado nas aulas a partir do cinema e das artes visuais.

Além disso, a condução do grupo de estudos remoto Superfícies, na companhia de diversos amigos e colegas do PPGCOM-UFPE, intensificou minha busca por pensar as audiovisuais a partir de suas configurações luminosas, texturais, táteis, afetivas e hápticas mesmo em suas aparições mais figurativas. Pensar esse regime de aparições audiovisuais a partir de suas reconfigurações e desconfigurações estéticas e sensíveis foi o que me permitiu trazer para o arquivo estudado pela tese as leituras em torno da teoria da imagem e da paisagem organizadas durante o mestrado – leituras como a de Giuliana Bruno (2014), que, embora raramente se dirija a esse arquivo midiático, oferece-nos, ao discutir trabalhos de arte contemporânea e de vanguarda, ferramentas teóricas e metodológicas com as quais podemos acessar esse arquivo.

Estar em casa, no entanto, também transformou consideravelmente minha relação com o arquivo do audiovisual, pois logo me descobri apegado a uma rede de referências – os livros *1001 Séries de TV para assistir antes de morrer* (CONDON, 2017) e *A televisão levada a sério* (MACHADO, 2000) foram duas das principais delas –, serviços de *streaming*, redes privadas virtuais e acervos fílmicos disponibilizados na internet. Logo, além de séries televisivas clássicas, filmografias desconhecidas e revisão de um material familiar, as telenovelas foram reinseridas nesse fluxo de ficções audiovisuais a partir de um projeto do serviço de *streaming* Globoplay de disponibilizar a cada duas semanas um novo “clássico” da teledramaturgia da Rede Globo. Em um fim de semana, eu agora assistia a seguidos capítulos da novela *Vale Tudo* (1988-89), intermediados com episódios de *Jornada nas Estrelas: Deep Space Nine* (1993-99), *The Prisoner* (1966-67), *Schitt's Creek* (2015-20), *Sakura Card Captors* (1998-2000) e filmes disponibilizados pelo Mubi, outro serviço de *streaming*. Se a

necessidade de buscar um outro caminho metodológico para a pesquisa já se apresentava na construção do projeto de doutorado, agora essa necessidade se intensificava diante das interferências produzidas no contato com essas múltiplas produções.

1.1 Revisando metodologias comparatistas: fluxos afetivos de audiovisualidades

Não se trata, porém, apenas de uma questão da diversidade dos espaços apresentados nessas produções midiáticas, mas também de uma ênfase em um tipo de espacialidade que não está já desprendida da narrativa (como fantasia Lefebvre sobre a aparição da paisagem no cinema), mas que estabelece com as narrativas um vínculo que passa pelo artifício, pela fabricação às vezes farsesca do lugar. Desse modo, se tornava importante para mim também usar a tese para lembrar e redescrever espacialidades audiovisuais que atravessaram os primeiros arquivos midiáticos ficcionais a que tive acesso e que constituíram o meu repertório.

Essa afirmação é inspirada pela leitura do artigo-troca de Dieison Marconi e Fábio Ramalho (2020), “Carta de uma criança queer para outra criança queer: percursos espectatoriais desviantes na infância”. Rememorando práticas de consumo e incorporação de produtos midiáticos de sua infância (como crianças queers vivendo fora das metrópoles em diferentes regiões do Brasil), os autores relatam a “experiência de escrever e teorizar sobre afetos e imagens” como “estratégias de reencantamento” (2020, p. 159). Posiciono-me junto a eles no entendimento de que a produção científica é “desenvolvida por sujeitos historicamente e culturalmente situados, alguém que já foi um dia, inclusive, uma criança queer” (2020, p. 159). Esta tese, no entanto, não busca fazer um mapeamento das interações afetivas com as audiovisualidades descritas aqui, ainda que essas interações afetivas se façam presentes na indagação, apropriação e redescrição de audiovisualidades que me mobilizam como espectador.

O que a leitura do texto de Marconi e Ramalho me propõe, enfim, é a repensar o cinema comparado como uma metodologia ancorada a uma prática de espectadorialidade culturalmente engajada. Os autores descrevem as plurais espectadorialidades *queer* ao chamarem atenção para diferenças entre elas que surgem em práticas de pesquisa incorporadas e culturalmente engajadas, no lugar de imaginarem um mesmo espectador *queer* (ou uma única História do espectador *queer*³). As diferenças de lugar, de tempo, de tecnologia

³ Algo nesse sentido é produzido por David M. Halperin (2012) em seu livro *How to be gay*. A ideia do espectador gay como um grupo relativamente homogêneo e mutável através da História oferece a ele uma

reconhecidas no texto desde a sua forma (dois pesquisadores *queers* se comunicando por cartas) produzem também essa espectralidade desviante e informam o fluxo de audiovisualidade que é construído por ela.

Desse modo, enfim, de estabelecer uma relação entre disciplinas e filmografias, tendo como objetivo o aperfeiçoamento da análise de um conjunto de objetos, passo a me preocupar com descrever um fluxo espectral que se apresenta na minha relação com o audiovisual e que agrega diferentes audiovisualidades, atentando-me aqui, para retomar o texto de Marconi e Ramalho (2020, p. 161), tanto ao “desejo de possuir as imagens e as músicas, de guardá-las para si (gesto do aficcionado), mas também a ampla gama de operações desviantes pelas quais as relações com os registros audiovisuais se constituem (gesto de apropriação)”. Esses gestos de apropriação são aqui entendidos como uma continuidade do trabalho comparatista, que, como já descrito por Souto (2019, p. 12), deve subverter o “lugar do/a pesquisador/a como centro irradiador de vínculos sempre lineares e consecutivos e, ao invés disso, triangular mais as relações ou experimentar formatos de outras geometrias”. Percebo que para alcançar essas outras geometrias, “imprevisíveis, mutantes” (SOUTO, 2019, p. 12), é necessário um trabalho metodológico que amplie o exercício da comparação também para o reconhecimento de inquietações afetivas e práticas espectraliais culturalmente engajadas.

Encontrei, em um texto de Bruno Latour (2008), um possível percurso metodológico. Sobre a exposição *Iconoclash. Beyond the image wars in Science, Religion and Art*, Latour escreveu “O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?”. No texto, o autor (2008) discute a paixão pela imagem e classifica, embora de forma declaradamente grosseira, cinco tipos de relações com as imagens: (A) a de oposição a toda imagem; (B) a de oposição ao que ele chama de “imagem congelada”, favorecendo o fluxo ininterrupto de imagens; (C) a oposição exclusiva às imagens do oponente; (D) a de apropriação equivocada das imagens; e (E), enfim, a de incredulidade e desconsideração diante da imagem.

Pensando especificamente nesse segundo tipo de relação com as imagens (B), o que isso implica e o que isso nos possibilita? Essa é uma relação contrária à interrupção do movimento das imagens, a tirá-la do fluxo e admirá-la por si só. É uma relação que devasta os

perspectiva interessante que o permite explorar aspectos formais de práticas culturais e ramificações culturais de algumas formas visuais, sonoras e performáticas, mas aderir aqui a esse imaginado espectador gay criaria um impedimento prático no que minha própria espectralidade tem, em relação a essa limitação, de desviante. Ao mesmo tempo, não é algo que estou politicamente interessado em fazer, preferindo me posicionar junto a Marconi e Ramalho, com suas múltiplas e variadas espectralidades desviantes que se espraiam como espectralidades *queer*.

ídolos não ao colocar fim às imagens, purificando o mundo contra elas, mas busca, “ao contrário, um mundo cheio de imagens ativas, mediadores em movimento”, desejando que a produção de imagens “continue tão rápida e fresca quanto possível” (LATOURE, 2008). Ser uma pessoa que se relaciona com as imagens desse modo (uma pessoa “B”, nos termos do autor) acarreta em um desejo de “passar de uma imagem *para a próxima*” (grifo de Latour), entendendo que “a única maneira de se ter acesso à verdade, à objetividade e à santidade é passando rapidamente de uma imagem para a outra, e não sonhando o sonho impossível de se saltar para um original não existente” (LATOURE, 2008). E esta é a vinculação afetiva que atravessa esta tese.

É necessário, porém, constatar o papel de descrição do fluxo de imagens que a pessoa B de Latour, em sua afeição pelas imagens ativas, em movimento, assume. O espectador-pesquisador que observa esse agrupamento não escapa do movimento afetivo em que está engajado nesse trabalho de organização do fluxo de imagens ou de audiovisualidades. Na introdução da sua tese, que estuda a apresentação do “amor por imagens” em alguns filmes em que os personagens agem como espectadores do cinema, Fábio Ramalho (2014, p. 17) estabelece que foi como espectador que percebeu:

a necessidade de reivindicar que o afeto é o elemento que nos leva a criar um vínculo privilegiado com certas obras, a investir em imagens e repertórios, traçando percursos exploratórios de fruição, assimilação e apropriação. É também, em certa medida, o afeto que nos leva a traçar conexões, a combinar referências, a criar transversalidades que transbordam campos de criação e formas expressivas, constituindo verdadeiros mapas que são componentes de um percurso ao mesmo tempo singular – posto que constituído mediante uma trajetória como espectador que é marcada pela contingência – e compartilhado – na medida em que se funda em objetos culturais em circulação. É, enfim, o afeto que nos leva a persistir em certas imagens, e essa relação envolve contexto, memória, prazer da repetição e mesmo compulsão.

Essa persistência afetiva deve surtir no reconhecimento de uma espectadorialidade implicada⁴, que agencia, apropria-se de e reformula as obras com que entra em contato. Ao observar esse papel da espectadorialidade, a tese adere também ao entendimento de Hans Robert Jauss (1979, p. 83), que amplia o conceito de experiência estética para além da experiência de produtividade, “como criação através da liberdade”, alcançando assim a experiência de receptividade e leitura, “como aceitação em liberdade”. Tal aceitação em liberdade encontra o afeto da espectadorialidade também na compreensão do prazer como parte da experiência de recepção da arte, algo que Jauss (1979, p. 92) tenta recuperar em sua crítica a Adorno, para quem, segundo o autor:

⁴ O conceito me foi sugerido por Mariana Baltar Freire na banca de qualificação desta tese.

Quem procura e encontra prazer ante as obras de arte não passa de um idiota (*Banause*): “Expressões como ‘delicioso de ouvir’ falam por si”. Quem é incapaz de eliminar o prazer da relação com a arte, a coloca junto aos produtos culinários ou pornográficos. Em suma, o prazer da arte não passa de uma reação burguesa à espiritualização da arte, sendo desta forma o pressuposto para a indústria cultural da atualidade, que, no circuito fechado das necessidades dirigidas e do *ersatz* estético, serve aos interesses camuflados do poder.

A retomada do prazer como parte de uma experiência legítima da recepção da arte recupera o conhecimento sensível como parte daquilo que é produzido pela *aisthesis*, como aparece, segundo localiza Jauss (1979, p 101), desde a “abertura da estética como disciplina autônoma”, em que ela é posta como “um conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis”, e assim “legitima-se, desta maneira, o conhecimento sensível, em face da primazia do conhecimento conceitual”. Ramalho, Marconi e Latour se tornam capazes de descrever os seus respectivos fluxos de imagens e audiovisualidades ao se abrirem para o conhecimento sensível que é produzido na sua relação com essas obras. O caso de Latour se torna também interessante porque é ao se situar diante de um movimento ininterrupto de imagens que a sua hipotética pessoa B acessa esse conhecimento sensível.

Curiosamente, enquanto Latour descreve uma aproximação do fluxo de imagens a partir de uma metáfora do movimento constante, Laura Mulvey (2006) relata uma nova experiência com as imagens audiovisuais a partir das tecnologias digitais de projeção do audiovisual que as coloca em fluxo e as articula por meio da paragem (*stillness*, no original)⁵. Mulvey (2006, p. 26) reconhece uma “associação imaginativa” das possibilidades de paragem encontradas nos meios digitais de aparição do audiovisual (a pausa e a interrupção orientada pelo espectador, pesquisador, programador ou montador) com o celulóide e o *frame* do filme analógico. Essa associação, para a autora (2006, p. 26), “pode levar a um devaneio estético e intelectual [...], que então flui por dentro de múltiplos canais possíveis: da memória pessoal para a análise textual e para a pesquisa histórica, abrindo o passado para uma escavação especificamente cinemática”. Mulvey (2006, p. 26), enfim, conclui sobre a nova retórica entre o cinema e a história possibilitada pelas tecnologias digitais:

A dialética entre o antigo e o novo produz formas inovadoras de pensar sobre a complexa temporalidade do cinema e seu significado para o momento presente da história. À medida que o fluxo do cinema é deslocado pelo processo de dissociação⁶,

⁵ A tradução foi sugerida no debate do livro de Mulvey pelo grupo de estudos Superfícies. Daniel de Andrade Lima, artista do movimento e também pesquisador do PPGCOM, reconheceu, na descrição que Mulvey realiza de um fenômeno que chama de *stillness* nas dinâmicas do audiovisual e da narrativa, o conceito de *paragem* que aparece nas teorias e práticas da dança.

⁶ Mariana Baltar Freire observou que “delay” poderia ser também traduzido como “descompasso” ou “dissociação”, em adição a “atraso”, que era como eu havia traduzido originalmente. Optei, então, por “dissociação” como uma tradução mais adequada.

a espectadorialidade é afetada, reconfigurada e transformada para que filmes antigos possam ser vistos com novos olhos, e a tecnologia digital, ao invés de matar o cinema, trazer-lhe nova vida e novas dimensões. O processo de atraso não só traz a paragem à visibilidade, mas também altera a estrutura tradicionalmente linear da narrativa, fragmentando suas continuidades (tradução nossa⁷).

O trabalho de Mulvey é também interessante porque enfatiza a relação sensível e material que o espectador tem com o fluxo de audiovisualidades que aparece para ele. E esse entendimento ressalta a ideia de uma espectadorialidade implicada, que é importante para localizar o trabalho e o corpo do espectador (ou espectador-pesquisador) diante do fluxo de audiovisualidades. Nesse sentido, Vivian Sobchack (2004, p. 6) escreve, sobre relatos autobiográficos e de experiência no estudo de mídias, que a representação do pessoal ou da experiência subjetiva “fornece o começo de um questionamento mais do que o seu fim”. Para a autora (2004, p. 6), embasar a argumentação crítica em sua própria vivência cria “premissas fenomenológicas e incorporadas para uma lógica materialista mais processual, expansiva e ressonante através da qual podemos, como sujeitos, entender (e talvez guiar) o que se passa como nossa existência histórica e cultural objetivas”.

Também partindo do texto de Mulvey, e embora eu me vincule ainda a uma perspectiva do cinema comparado de olhar para os filmes em relação, para as maneiras como eles interagem entre si e “os agrupamentos que constituem” – e de reconhecimento de que os vínculos dos filmes não se dão de maneira natural ou pré-existente, pois “quem faz a ligação dos pontos é o observador” (SOUTO, 2019, p. 2 e 9) –, percebo que é preciso levar essas relações adiante para além de como os filmes, ainda sustentados como unidades de sentido, indivisíveis, são lidos a partir delas. Isso significa conduzir essas relações, enfim, também em direção a uma reconfiguração do regime de aparição do audiovisual, quebrando essas unidades fílmicas tanto por meio de um fluxo maníaco de imagens idealizado por Latour (2008) quanto pelas “mudanças nas tecnologias de ver” que “afetam a percepção humana” identificadas por Mulvey (2006, p. 27).

A comparação me serviu durante a dissertação como uma estrutura metodológica que me trazia sempre de volta aos filmes de Kelly Reichardt. Mas neste trabalho eu gostaria de me colocar diante do fluxo de imagens, ou de audiovisualidades, de outra maneira. O exercício de

⁷ No original: “The dialectic between old and new produces innovative ways of thinking about the complex temporality of cinema and its significance for the present moment in history. As the flow of cinema is displaced by the process of delay, spectatorship is affected, reconfigured and transformed so that old films can be seen with new eyes and digital technology, rather than killing the cinema, brings it new life and new dimensions. The process of delay not only brings stillness into visibility but also alters the traditionally linear structure of narrative, fragmenting its continuities”.

comparação aqui, portanto, reaparece como um exercício de reiteração⁸, inspirado pelo trabalho das autoras Diana Taylor (2013) e Sarah Iles Johnston (2018). A primeira, Taylor, transita por diversas performances das Américas (incluindo nessa ideia de performance tanto artes performáticas quanto performances televisivas, reivindicações públicas e fenômenos que agenciam uma determinada maneira de se colocar no mundo) para reconhecer as reiterações de um conjunto de roteiros incorporados no que ela chama de “arquivo” (nosso próprio acervo midiático desse roteiro) e “repertório” (as incorporações desse roteiro para além do arquivo, apresentando-se nos gestos, no corpo, na oralidade). A segunda, Johnston, constrói uma consistente rede de narrativas a partir da mitologia grega, narrativas que atravessam diferentes produtos midiáticos e que interagem diretamente com performances e lugares extramidiáticos, confundindo consideravelmente a fronteira entre as narrativas midiáticas e extramidiáticas. Um aspecto crucial do trabalho de Johnston, no entanto, é o seu entendimento de que essas narrativas, ainda que reiteradas em diferentes textos e produtos, só podem ser consideradas a partir da forma específica como ela é narrada ou colocada em cena – uma narrativa, portanto, que está sensivelmente atrelada a sua narração.

1.2 Reiteraões, gênero e o aparecimento do lugar no audiovisual

Esse estudo da reiteração me é sugerido também por um interesse pelo aparecimento do lugar no audiovisual. Na dissertação, entendi que o conceito de lugar se contrapunha ao de paisagem por se abrir para um conjunto de atravessamentos identitários (nacionais, econômicos, raciais e de gênero, por exemplo) que o conceito de paisagem, seja por seu “desdobramento à superfície” (BRUNO, 2014) ou por sua orientação pela perspectiva, em oposição a uma orientação temática (CAUQUELIN, 2007), não compreende. Nessas leituras, o lugar aparecia como algo mais próximo do cenário, que surge, nos textos de Martin Lefebvre (2006) e Anne Cauquelin (2007), como um efeito colateral da narrativa – uma espacialidade não estética, mas situacional. Motivado também pelas leituras do livro *Taking place: location and the moving image* (2011), editado por Elena Gorfinkel e John David Rhodes, encontrei referências metodológicas para o reconhecimento do lugar como uma fabricação do espaço que confunde as materialidades midiáticas com as identificações extramidiáticas.

⁸ O exercício de reiteração não deve ser confundido com o conceito de “estética da repetição” de Omar Calabrese (1987), pois, ainda que eu tenha aqui um interesse em comum com o autor pelos “recursos semelhantes da história, como os temas ou os cenários-tipo” (p. 44), esta pesquisa, ao contrário da dele, considera bastante interessante “descrever o que é que é repetido” (p. 46).

Se a fabricação de lugar é assim dependente de processos de identificação do que aparece em cena, logo se conclui que o aparecimento do lugar é diretamente derivado de um processo de leitura do espaço em cena. O lugar, desse modo, permite um deslocamento do reconhecimento e da descrição do espaço em cena para o espectador, opondo-se ao domínio do olhar autoral que “funda” a paisagem segundo Cauquelin e Martin Lefebvre. Ao considerarmos a fabricação do lugar também como parte de um processo de leitura, é interessante se apropriar para o audiovisual de uma ideia que faz parte da construção crítica sobre a leitura na literatura: a de que, no exercício conjunto da imaginação e interpretação, o leitor traz “novas formas” à vida, que transgridem e modificam “o mundo referencial contido no texto” (ISER, 1979, p. 107). É importante reconhecer que essa conclusão decorre também da natureza primariamente textual da literatura, em que “imaginar” é também um processo de fabricar imagens onde não há necessariamente nenhuma, e se apropriar desse entendimento para o audiovisual causa um ruído porque a obra audiovisual já foi uma vez imaginada, e o exercício do espectador é reimagina-la. Ainda assim, arrisco essa apropriação por entender que a aparição ambígua e artificial do lugar em muitas das obras analisadas aqui recorre no que aparece na crítica literária como “um mundo que ainda há de ser identificado” (ISER, 1979, p. 107).

Tendo isso em vista, construí um interesse por pensar a fabricação midiática do espaço a partir das contradições mesmas que surgem entre os conceitos de paisagem e lugar, reconformando a paisagem por meio das identificações do lugar e recharacterizando o lugar pelo tecido da paisagem. Percebo hoje que executei minha análise do cinema de Kelly Reichardt já por esse prisma, embora declarasse então uma filiação mais categórica ao conceito de paisagem que ao de lugar. O que surge como problema na tese, no entanto, demanda que os dois conceitos sejam devidamente reconhecidos, assim como as suas agências na formação de um mesmo espaço midiático; o problema, a saber, da reaparição de determinados espaços audiovisuais através de um amplo arquivo midiático. O que são esses espaços ficcionais que reaparecem em diversos produtos do cinema e da televisão? O que faz desses espaços, em suas reaparições e reiterações, ficcionais ou midiáticos? Como perceber o redesenho desses espaços nas especificidades de cada uma de suas aparições – trata-se ainda de um *mesmo espaço* e, se sim, que mesmo espaço é esse? Como, enfim, a ficção audiovisual se localiza?

Inicialmente, podemos trazer um percurso através desse problema pelo chamado cinema de gênero, contando com a tipicidade dos espaços que aparecem nesses produtos. Por

cinema de gênero, refiro-me a toda produção cinematográfica que participa de gêneros reconhecidos pela indústria, pelos consumidores e pela crítica, como, dentre outros, o faroeste, o melodrama, o musical ou o terror. No livro *Film genre: Hollywood and beyond*, o autor Barry Langford (2005, p. 1) entende que o gênero cinematográfico é reivindicado de formas distintas, e em níveis diversos, por diferentes posições diante do cinema. Sobre a leitura acadêmica para o cinema de gênero, o autor diz que

gênero fornece um método de base histórica para estabelecer ‘semelhanças familiares’ entre filmes produzidos e lançados sob circunstâncias amplamente diferentes e para mediar a relação entre mitologias da cultura popular e contextos políticos, econômicos e sociais (2005, p. 1, tradução nossa⁹).

O mesmo pode ser concluído sobre a televisão de gênero, um arquivo audiovisual de que também busco me apropriar ao considerar os problemas levantados por esta tese. Ocorre, no entanto, que a expressão “televisão de gênero” não aparece com a mesma frequência nos estudos sobre gênero e televisão que o “cinema de gênero”, um conceito consolidado, aparece nos estudos fílmicos. Nos textos de pesquisadores dos gêneros televisivos como Itânia Gomes (2011) e Jason Mittell (2004), percebe-se que há um entendimento de que os produtos televisivos estão já prioritariamente inseridos em diferentes circuitos de gênero.

Considerados de modo mais amplos (nem especificamente televisivos, nem especificamente fílmicos), os gêneros do audiovisual, interagindo com outros gêneros midiáticos e literários, possibilitam-me conduzir metodologicamente esta tese de determinadas maneiras, aqui elencadas: (i) a articulação dos produtos audiovisuais em gêneros me permite reconhecer esses produtos como conjuntos de arranjo contínuo, no sentido de que tanto eles se constituem a partir de um arquivo estabelecido quanto abrem esse arquivo para ininterruptas modificações e reestruturações, estando assim integrados aos fluxos de imagem (aqui pensados como fluxos audiovisuais) defendidos no texto de Latour (2008); (ii) esse reconhecimento dos produtos audiovisuais em conjunto é também mais adequado aos regimes contemporâneos de aparição do audiovisual como descritos por Mulvey (2006), em que tais produtos aparecem não como unidades por si mesmas, mas como fragmentos organizados pela espectralidade do montador, programador, pesquisador ou do espectador em si mesmo; (iii) os gêneros do audiovisual são articulados em rede, descritos pela interação entre organizações econômicas, tecnológicas, geográficas, estéticas e históricas, assim como análises e incorporações de raça, classe, nacionalidade, sexualidade e gênero identitário

⁹ No original: “genre provides a historically grounded method of establishing 'family resemblances' between films produced and released under widely differing circumstances, and of mediating the relationship between the mythologies of popular culture and social, political and economic contexts”.

(*gender*), um espriamento que busco também levar em consideração aqui; e, enfim (iv), os gêneros do audiovisual produzem seus próprios domínios criativos na recorrência de suas técnicas, convenções formais visuais e sonoras, personagens, cenários, enredos, levando-me a conduzir a tese por dentro dessas criações genéricas – em especial, aquelas que determinam o modo como as ficções audiovisuais se localizam.

Os domínios criativos dos gêneros do audiovisual, suas produções espaciais e de lugar e o seu papel na sistematização desta tese me chamaram atenção inicialmente na leitura de *The story of myth*, de Sarah Iles Johnston (2018). A autora (2018) me possibilitou atestar, no modo como descreve as práticas de localização da mitologia grega, as nossas dinâmicas midiáticas e ficcionais de *situação*. Johnston (2018, p. 79) entende que a narração do mito sustentava uma “conexão metafórica entre o mundo mítico e o cotidiano” que é agenciada pelo uso de “técnicas narrativas que juntam os dois mundos”. Um exemplo disso está na própria dinâmica de localização da narrativa, pois “o lugar em que o mito é narrado ou performado pode ser mencionado na própria narrativa – talvez os eventos do mito sejam até mesmo ambientados no próprio lugar em que a narrativa é apresentada” (JOHNSTON, 2018, p. 79).

Uma das técnicas narrativas mencionadas por Johnston (2018, p. 80) é a *kenning*, que busca incorporar o mundo mítico no mundo cotidiano e o mundo cotidiano de volta no mundo mítico ao descrever lugares extramíticos a partir de metáforas relacionadas às narrativas míticas (uma colina, por exemplo, brilha como a coroa do herói ali conquistada). A *kenning*, no entanto, não evoca o acontecimento a ser retomado naquele lugar – ela junta, portanto, os dois mundos, mas mantém o mundo cotidiano protegido dos paradigmas do mundo mítico (JOHNSTON, 2018, p. 81)

Evidentemente, é preciso estabelecer uma diferença central entre o aparecimento narrativo do mundo mítico dentro de um sistema de crença do qual a sociedade encorajava os seus membros a tomar parte e o aparecimento de mundos narrativos “habitados por personagens que não são intencionalmente criados para serem objetos de crença” (JOHNSTON, 2018, p. 143-144). Ainda que possamos pensar também como o uso da *kenning* reaparece nas narrativas ficcionais contemporâneas, gostaria de relatar também outros artifícios de situação que são encenados por produtos da ficção-científica hoje.

Uma referência básica nesse sentido é o *holodeck* que aparece nas séries televisivas de *Jornada nas Estrelas*. Esse artifício em particular já foi extensivamente discutido por Janet H.

Murray (2003) no livro *Hamlet no holodeck*, ainda que a autora esteja mais interessada em uma teoria da intermediação a partir dele. A saber, o *holodeck* é um lugar-dispositivo usado pelos personagens de *Jornada nas Estrelas* para recriar universos narrativos diversos (a Londres de Sherlock Holmes, a Bretanha de Beowulf, a Sherwood de Robin Hood, a Alemanha nazista e até universos ficcionais específicos de uma tradição televisiva e fílmica do século XX). Os personagens utilizam o *holodeck* de maneira habitualmente recreativa, como se este fosse o meio de entretenimento predominante de seu tempo (os séculos XXIII em diante), mas frequentemente as criações do *holodeck* vazam para a vida comum dos personagens, dificultando para eles a diferenciação do que é um lugar “real” e um lugar interior ao *holodeck*.

Outro artifício que se torna cada vez mais comum nas obras seriadas de ficção científica é a ideia do *multiverso*. Como qualquer leitor de histórias em quadrinhos de super-herói, esse termo me é bastante familiar. Ele se refere ao conjunto de universos paralelos que coexistem dentro de uma determinada narrativa ou domínio ficcional. Por exemplo, dentro do domínio ficcional dos personagens da Marvel (nos quadrinhos, na televisão e no cinema), há dezenas de diferentes construções diegéticas da cidade de Nova York, e essas Nova Yorks ocupam diferentes universos diegéticos (em uma deles, o personagem Homem-Aranha, alter ego de Peter Parker, é seu maior protetor; em outra, o Homem-Aranha está morto; e em mais uma, o herói está vivo e protege a cidade, mas quem veste a fantasia é Gwen Stacy, que está morta nas outras versões – e essas diferenças diegéticas podem estar também relacionada a como Nova York se constitui como lugar em cada história, como uma Nova York construída a partir de referências estéticas do gênero *noir*, uma Nova York futurista, etc.), mas elas coexistem dentro do mesmo domínio ficcional, as narrativas da Marvel, e podem (como fazem frequentemente) visitar um ao outro.

O que a noção de *multiverso* nos permite como gesto de análise é reconhecer como compartilhando de um mesmo plano de existência – ou um mesmo arquivo midiático – diferentes conjuntos diegéticos, estéticos e ficcionais. Como as próprias interações entre esses universos nos quadrinhos ou os maus funcionamentos do *holodeck* já nos sugere, esses lugares não ficam apenas circunscritos em si mesmos, mas interagem e informam a sua constituição um ao outro. O potencial disso para os estudos da reiteração, e para esta tese em particular, é pensar que seriados como *The Lone Ranger* (1949-1957) compartilham de um mesmo multiverso com os filmes de faroeste de John Ford, que é, por sua vez, um dos vários “universos paralelos” em que o Monument Valley, uma região geográfica que serviu de

locação para muitos de seus filmes e que hoje é também uma reserva navajo e um destino turístico, está inserido. O modo como esses lugares aparecem em cena em determinados produtos midiáticos dependem, muitas vezes, do modo como são encenados em outras configurações midiáticas. Espacialidades midiáticas e extramidiáticas, ficcionais e não ficcionais, assim se confundem e descrevem uma a outra na formação de diferentes arquivos do lugar.

No próximo capítulo, “As articulações e os desdobramentos do espaço no audiovisual: paisagens em multiverso e as ficções do lugar”, busco apresentar um amplo caminho teórico e metodológico que informe sobre os meus usos dos conceitos de espaço, lugar e paisagem e sobre as maneiras como podemos perceber os seus agenciamentos por produtos midiáticos diversos. Eu começo o capítulo falando da minha posição como leitor de histórias em quadrinhos. Isso acontece por dois motivos: para propor um ponto de partida para a discussão sobre intermedialidade e para adensar uma teorização acerca do conceito de multiverso, reconhecendo o que ele me propõe tanto como método quanto como agenciamento de um arquivo do lugar. A aparição desse multiverso não se daria apenas por uma associação à narrativa dos quadrinhos (em que a ideia de multiverso está discursivamente inserida nas histórias), mas pela percepção da maneira como esse gênero se organiza midiaticamente (pela reiteração de lugares, personagens e formações visuais em quadros dispostos em conjunto numa mesma página, cada quadro operando como uma diferente janela para um espaço ficcional-midiático). Essa discussão me leva a pensar as diversas maneiras como o espaço se organiza no audiovisual, percebendo algumas limitações nas teorias que trabalham o fenômeno da paisagem no cinema. Aqui, identificando a problemática do deslocamento (SUTHERLAND, 2011) em algumas encenações televisivas e de artifícios que rasuram a representação do espaço no audiovisual, como a *rear projection*, busco também recuperar o conceito de cenário. Os capítulos seguintes farão uso dessas considerações teórico-metodológicas na análise de diferentes gêneros da ficção audiovisual, buscando sempre se apropriar das audiovisualidades visitadas, pensando com essas audiovisualidades, utilizando-as como bases para elaborações teóricas sobre o multiverso analisado.

No “primeiro” capítulo de análise, “O palco no musical”, busco me apropriar do musical como gênero do audiovisual e pensar a aparição do palco em cenas, momentos, números e produções musicais. O palco, neste capítulo, vai aparecer no formato do teatro gravado e dos números musicais em esquetes ficcionais de programas de auditório, assim como em filmes musicais ambientados em narrativas de show business e no uso de espaços

cênicos como gazebos, terraços, navios de cruzeiro e salões. Todos esses cenários se desdobram em um espaço plano que será descrito e construído a partir dos movimentos dos atores, diferentes processos de encenação (que podem ou não reconhecer aquele espaço como um palco para um público presente) e das interações musicais. Desdobrando-se a partir desse “solo” do palco, esses espaços se fabricam como lugares atravessados por identificações narrativas, performáticas e até geográficas. Penso também a hipótese de que esse espaço do palco se formula a princípio como um chão, partindo do conceito de André Lepecki, que pensa o chão como uma plataforma para a organização e interação política que se dá pela agência criativa de corpos em um espaço plano.

No segundo capítulo de análise, “Melodrama, interiores em crise”, penso o gênero que é mais difícil de se definir como tal. Barry Langford (2005), em sua discussão sobre gêneros fílmicos, entende que o melodrama se espraia para formulações de outros gêneros (isso se daria inclusive porque Langford entende o melodrama como uma base a partir da qual a própria noção de repetição e reiteração dos gêneros fílmicos, e até do cinema hollywoodiano como um todo, se constitui), mas que também sustenta algumas características que são mais propriamente identificadas como parte de um gênero específico. É a localização e a formulação paisagística dessas características próprias (que passam pela temática da domesticidade, formulações excessivas e gendrificação do melodrama) que vão orientar esse capítulo. Nele, investiga-se o multiverso da domesticidade em crise do melodrama, percebendo sua aparição globalmente, a partir do trabalho criativo de corpos performáticos excessivos e da encenação de lugares de geografias diversas.

E, no último capítulo de análise, estudo o que chamo de “O contorno de espaços desconhecidos” para considerar a construção de um conjunto de lugares que aparecem em cena como paisagens “além da fronteira”, convidando-me a pensar o deserto do faroeste junto aos planetas desconhecidos da ficção-científica e às paisagens estranhas ou pós-apocalípticas que se apresentam nas demais ficções audiovisuais. O objetivo é pensar um ponto das espacialidades fílmicas em que as identificações narrativas que formulam o lugar (apesar de ainda se sustentarem) entram em crise pela constituição de uma paisagem que não é tão facilmente localizável (ou em que a própria ideia de lugar está em risco). Este capítulo seria uma forma de revisitar as distinções entre espaço, lugar e paisagem no audiovisual por meio de audiovisualidades que melhor colocam em tensão essas distinções – assim direcionando a tese para a sua conclusão.

Esta tese, enfim, talvez seja uma tentativa de recuperar o ímpeto de um programador invasivo que me foi sugerido pela TV Cruj. Aqui, eu tenho a possibilidade de confrontar conceitos que atravessaram meu trabalho de pesquisa desde a graduação com a minha própria grade de referências audiovisuais, montando-a a partir de produtos que mobilizaram a minha própria relação como espectador de audiovisual, aficionado pelo fluxo ininterrupto de imagens. Sem deixar de reconhecer, jamais, que essas produções audiovisuais que me mobilizam são atravessadas por diversos agenciamentos políticos e industriais que interferem no modo como elas aparecem para mim e, conseqüentemente, para esta pesquisa – como o guarda-chuva temático do Mickey Mouse que transmite, como uma antena, a programação de uma TV pirata já comprometida afetiva e politicamente.

2 AS ARTICULAÇÕES E OS DESDOBRAMENTOS DO ESPAÇO NO AUDIOVISUAL: PAISAGENS EM MULTIVERSO E AS FICÇÕES DO LUGAR

Pensar os agenciamentos do espaço pelo audiovisual implica em uma necessidade de considerar tanto uma diversidade desses agenciamentos (distribuídos em gêneros, autores, tecnologias utilizadas, contextos econômicos e históricos) quanto alguma delimitação do que está sendo referido quando se fala do “audiovisual”. O caminho por dentro desses agenciamentos – que chamo aqui de articulações e desdobramentos do espaço no audiovisual – é longo e passa por diferentes expectativas sobre a finalidade e as definições dos espaços cênicos. Esta tese, afinal, busca construir suas análises a partir de audiovisuais e espacialidades midiáticas múltiplas, e um capítulo que pretenda criar as condições teóricas e metodológicas da tese deve atender a essa multiplicidade.

Para começar esse percurso, portanto, penso uma experiência de interação e formulação dos espaços midiáticos a partir das histórias em quadrinhos. Isso porque reconhecer na experiência com os quadrinhos o modo como um arquivo do lugar se constitui desde encenações midiáticas múltiplas e coexistentes me permite chegar ao conceito de intermedialidade, do qual vou tratar com base na recuperação que Agnes Pethó faz dele. A propósito de refletir sobre a intermedialidade, penso como os espaços encenados são distribuídos midiaticamente, o que me leva a reconhecer algumas especificidades do circuito de imagens da televisão, da projeção no cinema e de diferentes tecnologias de encenação e enquadramento do espaço no audiovisual. Este capítulo revisita conceitos como espaço, lugar e paisagem a partir dessas considerações intermidiáticas, tensionando o que é apresentado por outros autores em relação a esses conceitos e provocando uma recuperação de outros conceitos, como o de multiverso e cenário.

2.1 Interações com o multiverso: reflexões sobre a experiência espacial dos quadrinhos

Um momento em que uma travessia minha por um espaço arquitetônico, não ficcional e a princípio extramidiático foi consideravelmente informada por um repertório ficcional e midiático foi quando em uma viagem a Nova York, passeando pelas ruas do *Lower East Side*, fui tomado por uma impressão de estar inserido em um dos quadros de uma revista do Homem-Aranha. Há uma diferença considerável entre o uso do espaço como cenário nos quadrinhos da Turma da Mônica, que estiveram muito presente na minha infância, e as espacialidades dessas narrativas de super-heróis publicadas pela Marvel, a que passei a ter

acesso a partir da adolescência. No primeiro caso, nós temos um plano de fundo suburbano e um padrão visual que se repete com a função exclusiva de inserir os personagens em algum espaço, quando a ênfase está nesses personagens e nos seus diálogos. No segundo caso, nós temos como cenário um urbanismo dinâmico apresentado a partir de uma perspectiva múltipla e mutável. Há mais personagens, mais ambientações cênicas, mais pontos de vistas e mais acontecimentos tomando lugar naquela narrativa. Por isso eu prontamente identifiquei uma experiência midiática e ficcional ao transitar por Nova York. Trata-se, enfim, de uma produção de arquitetura dos espaços ficcionais e midiáticos, de se conceber esses cenários não apenas em um formato que façam dessas narrativas ali articuladas legíveis, mas que façam delas habitáveis.



Figura 1: Página da revista *Amazing Spider-Man* #370
 Fonte: WWW.MARVEL.COM

Duas autoras, Vivian Sobchack e Giuliana Bruno, fazem sentido da nossa relação sensível com materialidades midiáticas ao discutirem a espetatorialidade do cinema, de que aqui me aproprio para pensar também o nosso engajamento intermediário com a ficção. Em *Carnal thoughts*, Sobchack (2004, p. 84) estabelece que a experiência fílmica “une corpos vivos e linguagem, colocando em primeiro plano a reciprocidade e a reversibilidade da matéria consciente e do sentido sensível”. E em *Atlas of emotion* (2002), Bruno descreve uma relação com a espacialidade fílmica não apenas por meio da atenção do olhar dirigido à tela, mas pelo movimento desse olhar como parte de um corpo sensível – percebendo o cinema como arquitetura, e a nossa espetatorialidade como um percurso. Para Bruno:

a posição mutável de um corpo no espaço cria solo tanto arquitetônico quanto cinematográfico. Essa relação entre conjunto fílmico e arquitetônico envolve uma personificação, pois é baseada na inscrição de uma observadora no campo. Tal observadora não é um contemplador estático, um olhar fixo, um “eu” ou um par de olhos desencarnados. Ela é uma entidade física, uma espectadora móvel, um corpo em jornada no espaço (BRUNO, 2002, p. 56, tradução livre¹⁰).

Retomo aqui, assim, um entendimento que já passava pela minha leitura de Giuliana Bruno na dissertação (CASTANHA, 2019), de que experiência do espectador é uma experiência de espacialidade, em que a cidade cinematográfica e o conjunto arquitetônico “compartilham de uma formação do espaço e de uma sucessão de visões organizadas como planos de diferentes pontos de vista” (BRUNO, 2002, p. 56). Bruno se aproxima, para estabelecer essa relação, de um princípio intermediário na construção teórica sobre o cinema que já aparecia, por exemplo, na concepção de Stanley Cavell (2007, p. 107 apud PETHO, 2011, p. 23), para quem “nossas maneiras de ser no mundo e de se relacionar com ele são cinemáticas”. Na sua própria elaboração, Bruno propõe pensar a encenação pictórica e literária de um espaço como um conjunto arquitetônico. E essa conexão entre o conjunto arquitetônico e cinematográfico poderia ser definida em termos de uma “travessia ficcional”, nas palavras da autora:

Dessa perspectiva [do transeunte como espectador], pode ser observado que um ato de travessia ficcional conecta filme e arquitetura. Um conjunto arquitetônico é “lido” enquanto é atravessado. Este também é o caso para o espetáculo cinematográfico, pois o filme – a tela de luz – é lido enquanto é atravessado e é

¹⁰ No original: “Here, the changing position of a body in space creates both architecture and cinematic grounds. This relation between film and the architectural ensemble involves an embodiment, for it is based on the inscription of an observer in the field. Such an observer is not a static contemplator, a fixed gaze, a disembodied eye/I. She is a physical entity, a moving spectator, a body making journeys in the space”.

legível na medida em que é atravessável. Enquanto passamos por ele, ele passa por nós (BRUNO, 2002, p. 58, tradução livre¹¹).

Aqui, eu amplio o entendimento de Bruno dessa travessia ficcional que une espaços fílmicos e arquitetônicos para outras espacialidades midiáticas, a começar pela espacialidade agenciada pelas histórias em quadrinhos. Meu objetivo com isso é defender e enfatizar o aparecimento de um multiverso nessas espacialidades midiáticas ao partir não apenas dos temas dos quadrinhos, mas também, e mais crucialmente, da formação arquitetônica de sua espacialidade.

O princípio para essa defesa poderia partir da espacialidade de quase qualquer produto de histórias em quadrinhos ou novelas gráficas (até mesmo da imagem plana estática do subúrbio de classe média nos quadrinhos da Turma da Mônica), pois está relacionado à formulação visual e narrativa desse meio. Aqui, no entanto, parto desse aparecimento de Nova York na página de uma revista do Homem-Aranha (FIG. 1). Não se trata de um exemplar muito complexo da apresentação desse lugar. Apenas duas cenas externas distintas aparecem na página, que enfatiza diálogos de diferentes personagens-transeuntes da cidade, mais do que o lugar ou a paisagem urbana. O aspecto comum/ordinário de “um dia na cidade” da página, no entanto, também nos serve a um reconhecimento dessa aparição de espacialidades.

Na definição de Scott McCloud (1994, p. 7) para histórias em quadrinhos, o autor parte de uma diferenciação formal entre estas, como artes visuais sequenciais, e as artes fílmicas por entender que a articulação sequencial do cinema se dá por uma orientação temporal. Na projeção do filme analógico, os frames funcionam como quadros sequenciais que aparecem em um mesmo espaço, mas em tempos diferentes. Os quadrinhos, em oposição, são espacialmente justapostos. Cada quadro aparece em um espaço diferente, de modo que “o espaço faz pelos quadrinhos o que o tempo faz pelo filme” (MCCLOUD, 1994, p. 7).

Os enquadramentos dos quadrinhos, desse modo, seriam por definição constitutivos de unidades espaciais distintas, pois cada quadro da narrativa é delimitado no sentido de estabelecer a sua cisão espacial em relação aos outros quadros (que podem estar acima, aos lados, abaixo, etc.). Assim, como formato, os quadrinhos nos apresentam uma pluralidade simultânea de unidades espaciais – não de um *mesmo espaço* em diferentes quadros, mas de espaços distintos que aparecem de maneira simultânea.

¹¹ No original: “From this perspective, one also observes that an act of *fictional* traversal connects film and architecture. An architecture ensemble is ‘read’ as it is traversed. This is also the case for the cinematic spectacle, for film — the screen of light — is read as it is traversed and is readable inasmuch as it is traversable. As we go through it, it goes through us”.

Voltamos a nossa Nova York em uma página, duas cenas e oito quadros. Não há um único aparecimento de Nova York nessa cena; há, a princípio, oito. Há uma preocupação de continuidade nessas oito aparições, de estabelecer, em cada uma delas, uma mesma localização de Nova York. Um mesmo carro, por exemplo, atravessa quatro quadros, indicando uma relação de movimento sequencial dessas aparições, imitando o tipo de continuidade e sequência temporal de diferentes planos no cinema. Entretanto, como já vimos a partir de McCloud, essa alusão ao tempo e ao movimento do cinema não pode ser materializada formalmente, pois, formalmente, essas aparições não se dão em sequência temporal, mas sim em uma articulação simultânea.

Meu olhar é treinado para dar a essa organização de espacialidades uma sequência temporal, mas as leituras que organizam esses quadros temporalmente não se dão da mesma maneira. Para mencionar uma diferenciação mais divisiva entre as organizações sequenciais que são agenciadas por diferentes leituras, refiro-me a orientação de leitura específica das narrativas sequenciais gráficas do Japão, as mangás, em que o formato de distribuição dos quadros e a forma da página não mudam, mas em que as temporalidades e sequências imaginadas são fabricadas pela leitura de maneira diversa em relação às revistas estadunidenses ou brasileiras – da direita para a esquerda tanto na orientação interna dos quadros na página quanto na orientação das páginas no livro/revista. E o fato de que a forma da página permanece inalterada através dessas diferentes orientações de leitura evidencia a possibilidade de se refazer as sequências, orientações e temporalidades imaginadas nos quadrinhos. Isso ocorreu, por exemplo, na primeira vez em que eu li uma mangá. Ainda criança, eu li uma revista inteira seguindo a orientação da esquerda para a direita a que eu estava acostumado. Apenas ao concluir a revista eu descobri um guia que se propunha a reorientar o olhar de leitores como eu. Do mesmo modo, mesmo com as revistas estadunidenses e brasileiras, são frequentes até hoje momentos de leitura em que eu, acidentalmente, não sigo a sequência pretendida na organização dos quadros, porque a temporalidade ali sugerida não está sempre evidente, mesmo para um olhar treinado para reconhecê-la.

E mesmo que, na página referida, a sequência sugerida não seja de difícil reconhecimento – além de ser ressaltada por essa atenção à continuidade –, o dado formal da simultaneidade desses quadros permanece. E essa forma se abre para algumas rasuras na continuidade imaginada. A maior delas, no caso dessa página, está nos dois quadros que enfatizam o rosto dos personagens. Por uma necessidade pictórica (de clareza em relação ao

ícone ali apresentado), o fundo desses quadros não apresenta fragmentos da cidade, mas apenas um *background* branco que perde de vista a localização dos personagens. Em sua qualidade pictórica, portanto, esses quadros rasuram a continuidade do espaço que aparece na página, revelando uma localização fragmentada, incompleta, limitada a necessidades formais de enquadramento e de encenação. A fantasia de uma Nova York logo se torna a fantasia de seis ou oito quadros da cidade: espacialidades descontínuas, contraditórias e fragmentadas.

Desse modo, se nos apropriamos do entendimento de Bruno para pensar todo o conjunto de espacialidades midiáticas como produções arquitetônicas e espaços habitáveis, como leitores de quadrinhos nós habitamos simultaneamente diferentes espacialidades. O meu objetivo aqui, no entanto, não é de estabelecer o formato dos quadrinhos como um tipo exclusivo de acesso às espacialidades midiáticas, mas de pensar a forma visual dos quadrinhos como um parâmetro para as nossas relações contemporâneas com as espacialidades ficcionais e midiáticas. Reconhecer, enfim, o desdobramento das localizações midiáticas como aparições simultâneas, descontínuas, contraditórias e fragmentadas.

É nesse aspecto formal, também, que a organização visual e narrativa da espacialidade nos quadrinhos sugere, para além dos seus temas, o aparecimento de um multiverso. Como tema, o multiverso funciona como uma solução narrativa às discontinuidades no tratamento de personagens e universos ficcionais. Se temos, por exemplo, diferentes filmes, quadrinhos e seriados televisivos em que o personagem do Homem-Aranha é criado por diferentes autores e interpretado de maneiras diferentes (no caso dos filmes e seriados, por atores diferentes), em que diferentes eventos acontecem com ele e em que muitos desses eventos e interpretações contradizem outros eventos e interpretações de narrativas do Homem-Aranha, essas contradições, divergências e diferenças (inclusive diferenças de formas midiáticas) podem ser incorporadas na constituição de um multiverso.

O multiverso é constituído pela ideia de que as diferentes e contraditórias abordagens para um mesmo personagem e mundo ficcional podem coexistir, sem abrir mão de suas diferenças, em uma ampla esfera diegética. Como artifício tanto narrativo quanto de mercado, o multiverso é acionado principalmente para justificar discontinuidades em enredos a princípio contínuos. Se a editora Marvel, que sustenta mais de 700 números da revista *Amazing Spider-Man*, de enredo contínuo, tem interesse de mercado em produzir uma revista que traga o personagem titular mais jovem, em outra situação familiar ou qualquer contexto que se projete como interesse para novos leitores do personagem, ela recorrerá ao advento do

multiverso para inserir essa nova abordagem em seu “cânone” (como se convencionou chamar esse universo diegético constituído por uma narrativa contínua). Da mesma forma, se uma escritora da revista dos X-men decide que vai fazer uma personagem voltar no tempo e alterar eventos que foram parte desse enredo contínuo, ela produz uma cisão interna desse mundo ficcional que é incorporada pelo multiverso. Agora, o mundo ficcional que teve seus eventos alterados por essa personagem passa a coexistir com o mundo ficcional de onde ela veio. Assim, percebemos como essas coexistências de diferentes conjuntos ficcionais não funcionam sempre como continuidades paralelas, pois também se atravessam e agem umas sobre as outras no que os conjuntos ficcionais que um multiverso incorpora estão sempre se visitando e produzindo outras descontinuidades nessas travessias.

Quando proponho, nesta tese, pensar as reiterações de lugares nas ficções audiovisuais pela constituição de um multiverso, estou me apropriando de algumas articulações formais e narrativas das histórias em quadrinhos para refletir sobre o aparecimento múltiplo e simultâneo de algumas espacialidades na ficção audiovisual. A ideia de multiverso nos permite reconhecer que o aparecimento de um lugar atravessa diversas produções audiovisuais, sendo reformulado por cada uma dessas aparições, configurado por contextos históricos, econômicos, autorais e midiáticos distintos, que terminam por fazer dessas aparições do lugar contraditórias, descontínuas e fragmentadas, ainda que muitas vezes se pretendam como contínuas e coerentes.

Um exemplo básico nesse sentido seria o deserto que aparece no gênero do faroeste no cinema e na televisão. Esse lugar, o Oeste estadunidense a que o gênero se refere, é exteriorizado na forma da paisagem do Monument Valley nos filmes de John Ford; é interiorizado em séries televisivas como *Maverick* (1957-1962); aparece em locações italianas no *western spaghetti*; é lento, silencioso e restrito em *O atalho* (dir. Kelly Reichardt); e é reduzido a ícones e imaginários midiáticos quando uma espécie alienígena procura reencenar-lo em um episódio de *Jornada nas estrelas*. Pensar em termos de um multiverso parte de um gesto de recusa a pensar que essas aparições possam simplesmente ser ordenadas cronologicamente. É enfatizar que elas são aparições simultâneas de um arquivo audiovisual e que, a partir de um acesso, leitura ou apropriação desse arquivo, essas espacialidades são sobrepostas, como quadros em uma página de quadrinhos, e informam e agem uma sobre a continuidade da outra – não por uma relação de causa e efeito que poderia aparecer em uma organização cronológica desse arquivo, mas por uma interação afetiva com as audiovisuais, como o encanto com o fluxo ininterrupto de imagens relatado por Latour

(2008) e a ação de interrupção e montagem permitida pelas audiovisuais digitais que, como Mulvey (2006) percebe, recria as nossas relações com a narrativa e com a História¹².

2.2 Percepções intermediárias do audiovisual

A recuperação de uma experiência de leitura de quadrinhos me serve para embasar e visualizar essa forma midiática do multiverso, mas também para, conseqüentemente, perceber como esse arranjo de espacialidades vai sempre se organizar por meio de uma travessia intermediária. Se retomamos aqui o princípio de habitação dos espaços fílmicos proposto por Bruno (2014), alcançamos o entendimento de que, na experiência de leitura dos quadrinhos, essa experiência sensível da habitação é tão múltipla quanto as espacialidades que esse meio nos apresenta. Nesse sentido, é importante pensar as maneiras como essas espacialidades múltiplas dos quadrinhos incorporam à experiência de leitura algumas dinâmicas de travessia e habitação do espaço arquitetônico: a possibilidade de estarmos, como espectadores/leitores/transeuntes, ao mesmo tempo dentro e fora, próximos e distantes – em todos os casos, relacionando-nos a esses espaços midiáticos e arquitetônicos diversos como um corpo em trânsito.

Pensando as relações de espectadorialidade e leitura de espaços midiáticos em termos de habitação e travessia, abrimos caminho para o reconhecimento de dinâmicas sinestésicas que revelam a intermedialidade em uma modulação sensível. Essas dinâmicas, como descreve Agnes Petho (2011, p. 5) na sua discussão sobre intermedialidade, “resultam em um cinema que pode ser percebido em termos de música, pintura, formas arquitetônicas e texturas hápticas”. Acompanho também a releitura de Petho (2011, p. 5) para o gesto da *flânerie*, que posiciona esse fenômeno como um de sensibilidade intermediária, do que “vaga pela paisagem (urbana), absorvendo as sensações caleidoscópicas de uma cidade moderna

¹² Sinto a necessidade de declarar, neste ponto, a relação que a tese procura com a disciplina da História para estabelecer essa ideia de simultaneidade do aparecimento do lugar no arquivo audiovisual ficcional. Sigo, aqui, o entendimento de Rodrigo Ferreira (2017, p. 18 e 19), que, ao escrever sobre a percepção histórica das imagens, coloca como uma impossibilidade “descolar o imaginário histórico do imaginário estético: a história se confirmou como um sujeito da imagem e a imagem se tornou um sujeito da história. Tanto num campo quanto no outro desabrocham intervenções anacrônicas entre o presente em que se narra e o passado narrado”, reconhecendo também, com o autor, “uma lógica de dimensões temporais entrelaçadas e subordinadas, uma mutabilidade mnemônica na sociedade dependente da ostensiva presença dos meios de comunicação de massa em nossas vidas”.

(cinemática), que aparecem como um ambiente líquido construído por um fluxo contínuo de focos de luz, sombras e cores”¹³.

Ocorre que embora seja necessário um reconhecimento dessa modulação sensível da intermedialidade – e ela seja muito relevante para pensarmos nossas interações afetivas com o arquivo midiático –, a modulação, dentre as descritas por Petho (2011, p. 5-6), basilar para uma compreensão sobre o uso metodológico da intermedialidade por esta tese é a que a autora chama de “modo estrutural”, que envolve “a fragmentação do mundo em pedaços de representação midiática”; uma intermedialização que pode “tomar a forma de reflexividade diegética, ou pode resultar no mundo aparecendo como colagem midiática”. Uma das principais referências para essa reflexividade diegética de Petho (2011) são os *tableaux vivants*, agenciamentos cinemáticos da pintura e do teatro por meio de uma composição de cena que remete (seja pela forma ou pela identificação) a essas outras mídias. As principais referências relatadas pela autora (2011) do uso desse artifício são trabalhos de Peter Greenaway e Jean-Luc Godard, autores reconhecidos por enfatizarem em sua obra o cinema como formulação intermidiática.

Ao buscar os quadrinhos como minha referência básica para o desdobramento da intermedialidade, no entanto, eu me afasto desse lugar da intermedialidade como reivindicação criativa autoral (da intermedialidade como obra) para buscar essa mencionada reflexividade diegética nesse próprio aparecimento do mundo “como colagem midiática” (PETHO, 2011, p. 6). É por meio das justaposições, das continuidades problemáticas, das intertextualidades tensivas, dos acessos desviantes e das interações afetivas que sou informado de uma presença – e, mais do que isso, de uma potência metodológica – da intermedialidade. E é por reconhecer essas interações com o arquivo midiático do lugar como interações intermidiáticas que oriento a minha investigação para além da paisagem e do lugar no cinema.

É já compreendido (CARROLL, 2003 apud PETHO, 2011, p. 55), nesse contexto, que a singularidade midiática do cinema é arranjada em uma articulação discursiva que busca situar o cinema dentro do regime de uma única forma de arte. Petho (2011, p. 59) argumenta, contra isso, que “a semântica do cinema é fundamentalmente relacional”, no que seu “significado é sempre contextual, e a significação conta com um conjunto de relacionamentos”, como o da indexicalidade da imagem (relacionamento entre a imagem e a

¹³ E o resultado disso não deve necessariamente nos conduzir para um estudo de recepção da imagem, apenas, como Petho (2011, p. 58) já indica em sua leitura de Hans Belting, enfatizar dinâmicas de transmissão, compreendendo as imagens não como coisas existentes por si mesmas, e sim como eventos e acontecimentos.

realidade), o da montagem (relacionamento entre uma imagem e outra) e o relacionamento “entre o filme presente e nossas experiências prévias”. Ao também rejeitar a noção de uma midialidade específica do cinema – reconhecendo-a como um “erro filosófico” (CARROLL, 2003 apud PETHO, 2011, p. 55 e 56) – Noel Carroll (2003, p. xxi) sugere um caminho, que adoto parcialmente, para fora de uma cinefilia do cinema e em direção às imagens em movimento, imprimindo a esse conceito um caráter inerentemente multimidiático e quebrando expectativas de especificidade que ignoram as mudanças e “diferenças nos usos tecnológicos e de estilos” a que toda forma de arte está sujeita (PETHO, 2011, p. 55). Digo parcialmente também pela necessidade de se reconhecer as formas sonoras como componentes dessas imagens em movimento, percebendo aqui assim esse conjunto em termos de *audiovisualidades*.

O mesmo problema se apresentaria na vinculação a uma tradição dos estudos de cultura visual, mas entendo que a maneira como esse campo de estudo se constitui, pelo reconhecimento, por exemplo, da “aparente dissolução da modernidade em uma lógica mais generalizada de representações públicas” (JENKS, 1995, p. 10), contribui muito para a maneira como eu desenvolvo esta pesquisa. Nesse meio da cultura visual, as bases para o conhecimento visual seriam “os artefatos e produtos culturais da ‘era da reprodutibilidade técnica’ de Benjamin e a incorporação prática do ‘simulacro’ de Baudrillard” (JENKS, 1995, p. 10). Esse entendimento atende aos meus pressupostos conceituais nesta tese, principalmente ao meu uso do conceito de lugar e arquivo do lugar, como será revisado adiante, mas, pela predominância de uma análise dirigida a produtos do cinema e da televisão, prefiro reafirmar uma vinculação aos estudos, ainda que intermediáticos, das audiovisualidades, no lugar da cultura visual, embora eu desenvolva esta tese informado também por esse campo.

É a partir dessas considerações que o reconhecimento da intermedialidade tanto informa esta tese quanto integra sua construção metodológica. No primeiro sentido, isso se dá pela compreensão de interações midiáticas das audiovisualidades, de modo que possamos considerar, para a sua análise, agenciamentos de diversas formas midiáticas, de arte e linguísticas – reconhecendo, por exemplo, as maneiras como as coreografias participam do cinema musical ou, para usar um exemplo de Petho (2011, p. 61), como gêneros televisivos são também “baseados na ilusão do ao vivo, discursos interpessoais encenando jogos de poder entre os personagens”. No segundo sentido, aproveito-me dessas considerações teóricas para organizar o trabalho analítico tanto em torno das audiovisualidades cinemáticas, quanto das

televisivas e de *streaming* – compondo assim um circuito de audiovisualidades. Essa diferenças midiáticas entre elas – diferenças de “interface” (KILPP e MONTAÑO, 2012) – serão consideradas como categorias culturais, não mais importantes que outras diferenças econômicas, históricas, geográficas e autorais que podem aparecer entre as obras, mas que também sustentam diferenças relevantes entre si, que serão discutidas a seguir.

Antes disso, é necessário estabelecer que o objetivo com esse reconhecimento, no entanto, não é construir leituras para a intermedialidade dos produtos. A intermedialidade vai constituir o percurso analítico do trabalho, mas não há um propósito de identificá-la nem de elaborar uma análise a partir de sua identificação, como nomear as mídias e formas de arte que interagem em cada aparição. Dessa maneira, estou aqui também de acordo com Petho (2011, p. 68), que descreve a intermedialidade não como algo que se “‘decifra’, e sim algo que se percebe ou sente”. Do mesmo modo, estou reconhecendo os processos intermediáticos que atravessam os arquivos do lugar investigados ao mesmo tempo que seleciono produtos audiovisuais ficcionais como *corpus* da pesquisa. Experiências com os quadrinhos, a literatura, o teatro e a pintura (e outros gêneros do audiovisual, como o jornalismo, o documentário e o *reality show*) podem ser percebidas e descritas eventualmente, no que elas me informam sobre a formação desses arquivos do lugar nas ficções audiovisuais – como, por exemplo, os quadrinhos me sugerem a justaposição de espacialidades em um multiverso ficcional –, mas é a partir destas que serão desenvolvidas as investigações.

2.3 Circuitos de audiovisualidades e articulações espaciais de suas tecnologias

Para alcançarmos esses circuitos de audiovisualidades como uma categoria estética a ser estudada é preciso reconhecer suas diferenças internas e elaborar o modo como, para além delas, as audiovisualidades se organizam culturalmente. No quesito de suas diferenças, é necessário refletir sobre as relações diversas com a espacialidade que essas interfaces agenciam em suas dinâmicas tecnológicas, entendendo, como Sobchack (2004, p. 136) ao ressaltar o valor cultural das tecnologias de imagem, que

cada tecnologia oferece aos nossos corpos diferentes maneiras de “estar no mundo”. Cada uma implica em diferentes estruturas de investimento material e – porque cada uma possui uma afinidade particular com funções, formas e conteúdos culturais – estimulam nossos diferentes modos de apresentação e representação para diferentes formas estéticas e responsabilidades éticas

Para estabelecer isso, vou começar por situar algumas diferenças espaciais entre a televisão como “ontologia do deslocamento” (SUTHERLAND, 2011) e o cinema como

projeção (BRUNO, 2014). Essas diferenciações vão indicar não apenas como as distintas tecnologias midiáticas encenam o espaço, mas também como se encenam no espaço. Em seu texto sobre as dinâmicas de localização que atravessam a televisão, Meghan Sutherland compreende que, por meio dela, “se faz presente na tela qualquer lugar espaço-temporal que foi deslocado pelo lugar espaço-temporal em que a tela se apresenta” (SUTHERLAND, 2011). Desse modo, a produção do espaço, na televisão, já está problematizada na materialidade dos diferentes aparatos televisuais, no “deslocamento ontológico” afetado pela “aparição de uma imagem particular de lugar” nas telas televisivas, aparatos que “só existem como incorporação conceitual dessa possibilidade” (SUTHERLAND, 2011).

Já para Giuliana Bruno (2014, p. 3) a descrição do desdobramento espacial fílmico como projeção parte da ênfase da autora nas superfícies midiáticas. Essas superfícies, o fenômeno central em seus estudos sobre a audiovisualidade, são “vistas como lugar de mediação e projeção”, assim “encontros estéticos são ‘mediados’ na superfície”, engajando “formas de projeção, transmissão e transmutação”. É essa superfície que aparece como a tela, “refletiva, fibrosa, texturalmente revestida por projeções luminosas” (BRUNO, 2014, p. 5). É como “arte da projeção” que a autora (2014, p. 7) situa o cinema, entendendo que este é reiventado pela arte contemporânea a partir das reivindicações e dos usos da projeção, da luz e das superfícies sobre as quais se desdobram. A ideia central da teoria de Bruno é também pensar as trocas afetivas entre superfícies midiáticas (telas, tecidos, paredes) e a pele, o corpo do transeunte/espectador, entendida ela mesma também como uma superfície midiática ao se colocar em relação com essas outras superfícies. Esse entendimento de Bruno é muito importante porque enfatiza como diferentes materialidades de apresentação das imagens implicam em respostas espectatoriais, incorporadas, também diferentes, demandando, assim, “premissas fenomenológicas e incorporadas” (SOBCHACK, 2004, p. 6).

Se, para Giuliana Bruno (2014, p. 55), o cinema “se junta à arquitetura como um espaço que é construído e transformado pela luz” – ou seja, como projeção luminosa em uma superfície arquitetônica –, a televisão afirma a sua espacialidade audiovisual por meio do que Sutherland escolhe chamar de seu deslocamento ontológico. É a rasura na representação midiática pela televisão, a distância material entre o lugar na tela e o lugar fora da tela, que é, como entende Sutherland (2011), “solo do deslocamento que a tecnologia televisiva pode intermediar no mundo”. Tal deslocamento inverte a lógica da projeção fílmica na transmissão televisiva, desdobrando-se não à superfície da tela, mas a partir da tela como superfície luminosa; ainda assim, no entanto, produzindo lugares de habitação a partir de uma projeção

luminosa – do mesmo modo como, argumenta Bruno (2014), faz o cinema. Assim, é ressaltado um outro modo de pensar nossa relação com o mundo, “a partir da televisão, como o lugar material da sociedade – um lugar que só pode ser visto parcialmente, afinal, e, ainda assim, à distância” (SUTHERLAND, 2011).

É importante também não reduzir a pluralidade de articulações tecnológicas do espaço no audiovisual à dicotomia da projeção no cinema/transmissão na televisão. Diferentes tecnologias de animação, por exemplo, vão apresentar articulações tecnológicas distintas da espacialidade audiovisual. Isso nos leva a pensar também outras tecnologias variantes relativas ao que é projetado e transmitido como audiovisual: usos de projeção traseira (*rear projection*), *chroma key*, articulações do “ao vivo”, etc. E ainda, para além da projeção/transmissão, há o reconhecimento de outras tecnologias e interfaces de circulação e exibição, como as instalações e especialmente os *streaming*, por onde são acessadas muitas das obras originadas no cinema e na televisão.

É pensando nisso que sigo aqui o entendimento de Suzana Kilpp e Sonia Montaño (2012, p. 132) para quem essas audiovisualidades contemporâneas “permanecem em devir”. As autoras (2012, p. 132) reconhecem uma “ecologia audiovisual”, em que “encontram-se, contagiam-se reciprocamente e atravessam-se ambientes midiáticos e ambiências socioculturais que os produzem” no imbricamento dos agenciamentos tecnoculturais. Isso não significa que essas audiovisualidades não sejam também informadas pelas especificidades das configurações midiáticas em que se originam.

Na metodologia proposta pelas autoras (2012, p. 132), as montagens, os enquadramentos e os efeitos de sentido que compõem as molduras dessa produção audiovisual – e aí se incluem, nos termos das autoras, “o navegador, os links ofertados à navegação, o design e a arquitetura da interface, o sistema operacional, as barras de navegação e o menu” – constituem esse “ambiente enunciativo”, em que “se produzem os sentidos agenciados para as ethnicidades, isto é, para as pessoas, fatos, acontecimentos, durações e objetos” apresentados. Está claro que as autoras formularam esse entendimento visando uma leitura da produção de conteúdo audiovisual para a *web*, mas me apropriado dele para pensar também como a produção fílmica e televisiva se diferenciam desse conteúdo na *web* seja pelo fantasma de outras molduras (como a tela de cinema ou da televisão) ou por como as próprias molduras da *web* informam a sua distinção – seja por ser um conteúdo preservado em plataformas de *streaming* por assinatura ou pelos próprios textos que

descrevem esse conteúdo em cada moldura. A metodologia das molduras me serve também, e especialmente, pelo convite ao reconhecimento dos dispositivos e das tecnologias acionadas na audiovisualidade.

Esta tese se desenvolve também a partir da compreensão de que diferentes configurações tecnológicas vão agenciar diferentes articulações do espaço. Neste momento, é preciso estabelecer aquilo a que estou me referindo quando descrevo essas articulações do espaço no audiovisual. Isso será feito primeiramente pela busca de uma diferenciação dos conceitos básicos que se desdobram a partir de uma consideração ao espaço e do seu aparecimento midiático. São esses conceitos espaço, lugar e paisagem. Depois disso, volto a Kilpp e Montañó para pensar uma distinção entre enquadramento e encenação do espaço que possa funcionar como ferramenta de análise através da tese.

2.4 Espaço, lugar e paisagem

Os conceitos de espaço, lugar e paisagem são reivindicados de maneiras muito amplas e divergentes por diversos autores. Aqui, não procuro criar um glossário compreensível de todas essas diferentes reivindicações, mas sim selecionar desdobramentos teóricos em torno desses conceitos que me permitam estabelecer aquilo que orienta conceitualmente o meu próprio uso deles. Essa diferenciação busca também tratar com rigor algumas das especificidades que atravessam o estudo do espaço, lugar e paisagem no audiovisual, no sentido de estar atento às preocupações e aos problemas específicos de quem fala em espaço, lugar e paisagem nos termos postos a seguir, mas um dos objetivos deste trabalho é somar essas preocupações ao dirigir esses conceitos para um estudo do espaço em cena, pensando que esse espaço em cena vai ocupar, justamente, uma posição de indistinção entre espaço, lugar e paisagem ao menos na maneira como esses conceitos são aqui discutidos.

2.4.1 Espaço e espaço midiático

Quando são elencados conceitualmente o espaço, o lugar e a paisagem, o primeiro parece operar como uma gradação maior, que contém e se expande para muito além desses dois outros conceitos. Essa diferença, que aparece em uma comparação entre os conceitos, é testada em uma teoria do espaço. Para Doreen Massey (2005, p. 9), geógrafa inglesa, o espaço é “constituído através de interações, da imensidão do global até a intimidade do minúsculo”, é a “esfera de uma heterogeneidade coexistente” e está, enfim, sempre em construção. A leitura de Dossey contribui para um reconhecimento do espaço como esfera política. Quando a

autora (2005, p. 9) nos diz que “sem espaço, não há multiplicidade; e sem multiplicidade, não há espaço”, ela propõe uma ontologia do espaço que o condiciona como uma coisa política (e que, na relação inversa, condiciona a política como uma coisa espacial).

Uma outra imaginação do espaço o coloca como um fenômeno não apenas de determinada ontologia, mas de determinada teologia. Desse modo, Peter Sloterdijk (2016) descreve um ato de criação que se dá no espaço. As referências bíblicas da criação são entendidas pelo autor como constituídas de uma determinada técnica e uma determinada materialidade: a do barro transformado em homem por um primeiro exercício de artesanato, em que a vida é insuflada, como um hálito, pelas narinas da criação (SLOTERDIJK, 2016, p. 33). O domínio da criação é aqui um domínio de relações espaciais: do barro tirado da terra, da escultura produzida, oca, e do sopro que se espalha por dentro dessa escultura.

Em uma dessas leituras, temos um entendimento do espaço como produzido a partir de interações; em outra, o espaço aparece como âmbito ou esfera na qual se produzem as interações criativas. Qual dessas duas leituras melhor se aplicaria a uma compreensão do espaço midiático no audiovisual? Do primeiro modo, o espaço midiático seria necessariamente constituído para além da imagem midiática, espalhando-se por toda uma diversa rede de relações políticas, intersubjetivas e identitárias que compõem o processo de produção e recepção dessas imagens. Pela segunda leitura, a produção midiática tanto poderia se dar no espaço (em um sentido muito próximo de como a entendemos no primeiro modo) quanto constituir um espaço onde as coisas se produzem – constituir, assim, um espaço midiático.

Essa segunda possibilidade está próxima da maneira como Sobchack discute o espaço visual criado pelo cinema. Para a autora (2004, p. 151), a câmera, operando como agente material do cinema, constitui um espaço visual que é “profundo e textural, que pode ser habitado materialmente e que fornece não apenas solo abstrato para o visual/visível, mas também a sua *situação* particular”. Sobchack, desse modo, descreve uma incorporação espacial própria da audiovisualidade, uma constituição de mundo que depende, para existir, das trocas gestuais que se dão nele e partir dele.

Este trabalho aciona o conceito de um espaço midiático no audiovisual a partir dessa possibilidade, compreendendo-se, assim, um aspecto de mundo do espaço midiático, dentro e a partir do qual se dão as interações criativas. Como âmbito de criação, o espaço midiático no audiovisual se assemelha ao espaço cênico do teatro e ao processo pelo qual o teatro “coloca

objetos de percepção (sejam máquinas, corpos humanos ou coisas) dentro do jogo de percepção entre presença e ausência, significado e materialidade” (RAYNER, 2006, p. 180). O espaço cênico, nesse sentido, também constitui uma esfera de criação, em que os objetos encenados “constituem o aspecto de mundo do palco” e “dão seus atributos materiais a um espaço de outra forma vazio, por sua vez povoando o espaço” (RAYNER, 2006, p. 181).

2.4.2 Lugar

Enquanto busco pensar a relação entre o conceito de espaço com uma noção de espaço midiático como uma esfera de encenação – que podem ser tanto as encenações dadas pelas interações políticas previstas por Massey quanto pelas interações criativas descritas por Sloterdijk e Rayner –, a ideia de lugar aparece aqui inicialmente dentro de uma preocupação com o que é chamado por Gorfinkel e Rhodes (2011) de *arquivo de lugar*. Este seria, no caso, “um arquivo produzido, em muitos casos, quase inconscientemente”, e que “interage com nossas memórias dos lugares tanto quanto com o nosso uso contemporâneo e habitação deles” (GORFINKEL e RHODES, 2011). Leituras de identidade e subjetividades humanas, “construídas em e através de lugares” (GORFINKEL e RHODES, 2011), são assim convidadas tanto pela consolidação de um arquivo do lugar quanto por uma inevitabilidade de uma consideração ao lugar como fenômeno particularizado de se estar no mundo, que Gorfinkel e Rhodes defendem a partir de sua leitura de Edward S. Casey (1993 e 1998).

Alio-me, desse modo, a autores que tomam essa posição de consideração política ao lugar, como Gorfinkel e Rhodes (2011) e Rebecca Solnit (2007), o que implica também em uma recusa ao conceito de não lugar, de Marc Augé, que descreveria aquele espaço que “não pode ser definido como relacional, ou histórico, ou preocupado com a identidade” (AUGÉ, 1995, p. 77-78). Para Gorfinkel e Rhodes (2011), o conceito de Augé “parece possuir uma ontológica e potencialmente colonizadora não-especificidade não muito diferente do próprio não-lugar”. Os autores, desse modo, se posicionam a favor de uma “noção de particularidade, de poder e de potencial político dos lugares” (GORFINKEL e RHODES, 2011).

Observa-se, porém, que tanto na descrição do lugar por Gorfinkel e Rhodes como na defesa de uma ausência do lugar por Marc Augé, o lugar é definido como um fenômeno atravessado por um conjunto de identificações históricas, geográficas e estéticas. Entendo que é ao se abrir para esses atravessamentos identitários que o lugar, como um “fenômeno particularizado de se estar no mundo” (Casey, 1993, p. xv), relaciona-se ao arquivo do lugar

produzido midiaticamente. Pensar o arquivamento do lugar nos leva a reconhecer como os atos performáticos que constituem uma ideia de lugar se apresentam midiaticamente.

Aproprio-me, para uma consideração mais aprofundada de como se configura esse arquivo do lugar no audiovisual, do que Diana Taylor (2013) apresenta como “memória arquivada”. Ao conceber que a memória arquivada é acionada como aquela que “trabalha a distância, acima do tempo e do espaço” e que consegue separar, no tempo e no espaço, “a fonte de ‘conhecimento’ do seu conhecedor”, Taylor (2013, p. 49) nos orienta a uma postura diante do arquivo midiático que não o percebe apenas como um conjunto representativo de realidades e autorias extramediáticas, mas como objetos que, em sua permanência, são reinterpretados e reincorporados ao longo do tempo¹⁴. É também desse modo que busco tratar as aparições midiáticas do lugar como um arquivo do lugar.

2.4.3 Paisagem

No espectro do rizomático, da autoidentificação, do pertencimento ou não pertencimento, conceitos de *lugar* e *paisagem*, dependendo das autoras e autores que se utilizem dele, colocam-se em muita proximidade. Angela Prysthon (2018, p. 4), por exemplo, entende que o conceito de *topofilia*, de Yi-Fu Tuan, formado pela “combinação entre lugar e afeto”, é um que “pontua muito decisivamente a elaboração da paisagem tanto na sua acepção mais marginal de background, como na sua evolução em gênero autônomo”. As transformações pelas quais a paisagem passa como um gênero da pintura, fazem com que ela apareça, segundo a autora (2018, p. 4), “cada vez mais como parte ativa na relação do humano com o mundo (natural e construído)”. Aqui busco autores que apresentam a paisagem a partir de uma diferenciação, destacando-a de outros espaços midiáticos, esperando que assim possamos localizar a sua especificidade.

Volto aqui a uma formulação do conceito de paisagem já discutida na minha dissertação (CASTANHA, 2019). Essa formulação parte de Martin Lefebvre (2006), que, no ensaio “Entre cenário e paisagem no cinema”, evoca a história da paisagem e do seu surgimento como tema nas artes plásticas partindo de uma diferenciação entre cenário e paisagem. Ele

¹⁴ É preciso compreender que a relação crítica de Taylor (2013, p. 48 e 49) com o arquivo, e, mais precisamente, com o modo como ele é acionado política e historicamente, está associada à relação que o poder estabelece com essa memória arquivada (que aparece também como um dispositivo do poder, no que o arquivo é imaginado por Taylor como um “prédio público”, o “primeiro lugar” e o “governo”, estas últimas duas definições dadas a partir da palavra *arkhé*). Há uma recusa, assim justificada, por entender o arquivo como um produto autoevidente da memória, concebendo-se, no lugar disso, que “o que torna um objeto arquivado é o processo pelo qual é selecionado para análise” (TAYLOR, 2013, p. 49).

menciona o trabalho da historiadora da arte Anne Cauquelin. Esta observa a ausência da noção e do termo *paisagem* na Grécia Antiga, colocando, como contraponto, uma noção de cenário. O cenário, segundo Cauquelin (1989 apud 2006, p. 20), é onde a ação acontece, e nenhuma representação narrativa pode ser feita sem ele. Quanto ao que diferencia cenário de paisagem, M. Lefebvre utiliza, como ponto de partida, o princípio de Cauquelin de que, nas artes visuais, paisagem é espaço livre de eventos. O autor aponta que a paisagem autônoma, na pintura, teve que se livrar da paisagem como cenário. Para ele, isso se resolve em uma investida interpretativa:

Nesse sentido, o nascimento da paisagem deveria ser realmente compreendido como o nascimento de uma maneira de ver, o nascimento de um olhar (o do pintor, do colecionador ou do crítico) pelo qual o que uma vez foi margem veio agora tomar o seu lugar no centro (LEFEBVRE, 2006, p. 27, tradução livre¹⁵).

Cenário e paisagem, nas palavras do autor (2006, p. 38), constituem “dois modos de conceber e representar espaço fílmico”. A interpretação, em Lefebvre, parte de um convite (específico a cada filme) à contemplação do espaço e à subsequente constatação de uma paisagem. É necessário que essa ação contemplativa, em comum acordo com o convite que a sugeriu, leve ao surgimento da paisagem como fenômeno estético e pictórico (CASTANHA, 2019). Na dissertação, eu confronto esse entendimento de Lefebvre com a noção de Giuliana Bruno (2002) de uma espectralidade háptica. Aqui, eu o faço a partir da própria autora em que Lefebvre se baseia, Anne Cauquelin.

A noção de paisagem como uma produção de perspectiva aparece em M. Lefebvre de maneira distinta do modo como aparece em Cauquelin. Em *A invenção da paisagem*, Cauquelin (2007) não se refere meramente a uma mudança de perspectiva em direção aos temas representados pela pintura (em que o espaço cênico apareceria com maior ou menor importância), mas a uma pintura que, a partir do renascimento, passa a ser orientada pela perspectiva, no lugar de uma narrativa lógica e mimética, qualquer que seja o tema encenado. Diz Cauquelin (2007, p. 81):

Seria preciso pensar o momento de uma questão da pintura como uma inversão de prioridades. De repente, dá-se o seguinte: o “mostrar o que se vê” toma a dianteira de uma representação de uma ideia de mundo. Mostrar o que se vê, esse é o novo imperativo que vai abalar as relações entre realidade razoável e aparência, fazendo da técnica pictórica o pedagogo de uma ordenação. Parece que existe uma ordem da

¹⁵ No original: “that is to say, a usage—whether it be Patinir’s usage, that of his contemporaries, or that of more modern critics whose gaze has been definitively influenced by the existence of autonomous landscapes since the seventeenth century. In this sense, the birth of landscape should really be understood as the birth of a way of seeing, the birth of a gaze (that of the painter, the collector, or the critic) by which what was once in the margin has now come to take its place at the centre”.

visão, distinta das construções mentais pelas quais estaríamos certos até mesmo da realidade.

Isso acaba por situar Cauquelin em discordância de outra autora, Veronica della Dora (2015). Em sua leitura das fotografias de Luigi Ghirri (FIG. 2), della Dora (2015, 345) reconhece a paisagem nas telas de teatro do período helenístico e nas paredes das vilas romanas, onde se “produzia a ilusão da continuação de vistas reais (emolduradas)”. Cauquelin descreve essas mesmas práticas decorativas como anteriores à pintura, orientadas não pela perspectiva, mas pela ilusão, pela história e pela narrativa, enquanto na concepção de della Dora (2015, p. 346) essas práticas já se configuram como paisagem por evidenciarem o espaço como “superfície”, “tela” e “pele”. Em discordância, as duas autoras encontram um lugar comum na descrição da paisagem como um objeto, seja pela constituição de uma perspectiva ou uma superfície, propriamente midiático. E é a essa noção da paisagem como um objeto propriamente midiático – que aparece não apenas em Cauquelin e della Dora, mas também nos textos de Giuliana Bruno (2002 e 2014) – a que devemos nos apegar aqui.



Figura 2: Fotografia de Luigi Ghirri.
Fonte: Wall Street International Magazine¹⁶.

2.5 Articulações cênicas e tecnológicas da espacialidade audiovisual

Sombras de galhos de árvore se formam sobre blocos de cor nos créditos de abertura de *Bambi* (1942), longa-metragem de animação produzido pela Disney. A sequência é atravessada por uma melodia que acompanha esse seguimento de cores e formas da natureza.

¹⁶ Disponível em: < <https://wsimag.com/art/45643-luigi-ghirri> >. Data de acesso: 5 de agosto de 2021.

O fim dessa abertura nos deixa com um coro de vozes e uma imagem da floresta onde a história será ambientada. Essa imagem é fixa (à exceção do movimento da água que desce a cachoeira e corre no rio), mas o plano que a apresenta é móvel. O movimento do plano esconde a falta de movimento daquilo que nele se apresenta: a natureza rígida, folhas sem vento, um ecossistema visual que sucumbe a sua superficialidade. Este é o quadro da natureza que o filme nos apresenta, um *background* estático que é posto em cena como espaço fílmico (FIG. 3).



Figura 3: o espaço cênico a que somos apresentados ao início de *Bambi* (1942).
Fonte: captura de tela.

Essa superficialidade articulada pela rigidez permanece durante o filme. Os animais, como personagens, movem-se pelos diferentes quadros da floresta, mas o espaço no qual se movem, a não ser pelos elementos com os quais interagem diretamente, mantém-se como um cenário pintado ao fundo de um palco de teatro. Mas não estamos no teatro: aqui, na forma do audiovisual, esse espaço se transforma e é articulado pela fotografia e pela montagem. E não é articulado apenas como um cenário de fundo para as interações de seus personagens, é articulado também como uma floresta através do tempo, como uma paisagem dentro de uma narrativa de movimento, no sentido em que os personagens crescem nesse espaço e se desenvolvem junto com as transformações do cenário (passam fome no branco inverno, atingem a sua maturidade na colorida primavera, e assim por diante).

Pensemos agora uma outra obra, distinta de *Bambi* pelo período, gênero fílmico e país de produção. Esta seria *O evangelho segundo São Mateus* (dir. Pier Paolo Pasolini, 1964), em

que Pasolini encena o Novo Testamento em locações italianas (FIG. 4). Essa escolha, dada por uma decisão de não se produzir o filme naqueles que seriam os lugares referidos na Bíblia e por uma descoberta de certo tipo de paisagem italiana, pode se articular, por exemplo, como uma reflexão da força que o cristianismo exerce na cultura italiana. Do mesmo modo, pode ser simplesmente ignorada – como não seria a primeira nem a última vez que a narrativa cristã é apropriada por outras geografias e encenada em diferentes locações, constituindo hoje um bem estabelecido multiverso ficcional que vai desde o enquadramento dado pela Rede Globo em Nova Jerusalém até os palcos de uma ópera rock da Broadway. Há no filme de Pasolini, desse modo, como ocorre em *Bambi*, uma articulação ficcional do espaço que é colocado em cena.



Figura 4: Imagem de *O evangelho segundo São Mateus*.
Fonte: captura de tela.

É argumentável, porém, que, no caso da espacialidade do cinema de Pasolini, essa articulação ocorre a partir uma ênfase dada à espacialidade. É válido observar, por exemplo, como a própria busca frustrada de Pasolini por locações na Palestina, que leva a sua decisão de filmar na Itália, originou um documentário, *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* (1965), no qual o cineasta percorre o país com um padre, passando por lugares mencionados na narrativa bíblica. Ao fim do documentário, Pasolini justifica a escolha por filmar o evangelho não na Palestina, mas na Itália.

Todo esse caso indica a maneira como o espaço cênico é enfatizado no filme. Essa ênfase à espacialidade é reconhecida como um artifício formal do cineasta como autor

(LEFEBVRE, 2006) ou até como um procedimento fílmico do cinema da lentidão¹⁷. Ela reaparece, por exemplo, no trabalho do cineasta catalão contemporâneo Albert Serra, que filma nas Ilhas Canárias a jornada dos três reis magos, enfatizando o espaço atravessado pelos personagens no seu caminho até o messias. Esse tipo de ênfase configura aquilo que Lefebvre (2006, p. 24) entende como a aparição da paisagem no cinema e aquilo que a diferencia do cenário, em que o segundo seria esse espaço de ambientação do evento, e a primeira manteria alguma autonomia em relação ao evento dada justamente por essa ênfase no espaço. Lefebvre (2006, p. 38) sugere a autonomia da diegese, a composição pictórica, a durabilidade dos planos e a construção de um status simbólico — que o autor associa a uma estética do cinema moderno, acusando-o de “exibir sua profundidade interpretativa e hermenêutica” — como aquilo que conduz o olhar do espectador para a paisagem.

A solução para essa articulação ficcional dos espaços cênicos poderia se dar, portanto, por uma saída hermenêutica, pela aparição da paisagem como uma espacialidade simbólica. Mas é muito restrito o conjunto de obras ao qual é possível esse tipo de leitura, que é organizada para um cinema autoral, em que a paisagem só tem uma “profundidade interpretativa” porque foi construído esse “status simbólico” em torno dela. Como resultado, uma variedade de encenações fílmicas do espaço não são consideradas por seu status simbólico e, para além disso, só são consideradas como articulações cênicas que enfatizam o espaço aquelas que se dão a partir de um conjunto muito específico de procedimentos formais, como a temporalidade dilatada (lentidão) e o rompimento com a narrativa. Aqui, busco descrever algumas das rasuras que aparecem nas encenações audiovisuais do espaço. Para isso, no entanto, é preciso inicialmente ampliar nosso reconhecimento das articulações formais e narrativas que colocam esse espaço em cena, para além de um mesmo conjunto de práticas de construção de cena (*mise-en-scène*) e para além de uma expectativa pela autoridade autoral.

Confrontar essa produção criativa centralizada na figura do autor me leva a procurar exemplos de articulação do espaço em diversos gêneros fílmicos e, além disso, ficções audiovisuais que se originam em mídias diversas, incluindo nisso o cinema de *live-action*, o cinema de animação, a televisão e a produção de vídeos para plataformas de compartilhamento como o Youtube.

¹⁷ Em um livro que reconhece a recorrência dessa estética da lentidão no cinema contemporâneo, os autores Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge (2016) creditam a expressão “slow cinema” ao crítico Michel Ciment e à posterior análise de Matthew Flanagan (2008 apud LUCA e JORGE, 2016), que define a estética por seus planos longos, narrativas descentralizadas e ênfase no cotidiano.

A oposição de Lefebvre entre cenário e paisagem é continuamente problematizada por essas audiovisualidades diversas e também por tecnologias que constituem o espaço no audiovisual e por seus usos, nos casos em que o que poderia “ser entendido como cenário (seja por uma dada redução à função narrativa ou por ser constituído de uma arquitetura dos espaços interiores) frequentemente materializa todo o espaço de encenação” (PRYSTHON, CASTANHA e ASSUNÇÃO, 2020, p. 14). Isso é exemplificado pela problemática de alguns agenciamentos do lugar que, postos em cena, articulam toda a narrativa, relação entre os personagens, forma visual, reconhecimento geográfico e histórico – enfim, todo o sistema expressivo do audiovisual. Eu me refiro aqui ao universo do filmes gravados em interiores de estúdios, dos usos da projeção traseira, das *sitcoms*, das telenovelas, das ficções encenadas sobre um palco de programa de variedades e também do teatro televisionado: todos espaços restritos de encenação que aparecem nas ficções audiovisuais. Trabalhando essa problemática com Prysthon e Assunção (2020), nós mencionamos, como exemplo, quatro filmes: *Voando para o rio* (dir. Thornton Freeland, 1933); *O mágico de Oz* (dir. Victor Fleming et al., 1939); *Os sapatinhos vermelhos* (dir. Michael Powell e Emeric Pressburger, 1948); e *Porgy and Bess* (dir. Otto Preminger, 1959). Sobre esses filmes, afirmamos:

Cada um desses filmes desafia a noção de paisagem como um domínio de sentido distinto do cenário habitual (narrativo, atravessado pelo evento). Em *Voando para o Rio*, a paisagem carioca é projetada por trás dos personagens, sugerindo uma dada relação com o espaço que não se materializa para fora do filme. Em *O mágico de Oz*, a transição de um Kansas sem cores para uma Oz colorida também indica uma especificidade fílmica do lugar. O espaço cênico onírico do teatro em *Os sapatinhos vermelhos* é logo apropriado como espaço fílmico, de modo semelhante ao que acontece na adaptação cinematográfica de *Porgy and Bess*, que necessita de seu espaço fílmico que opere similarmente ao teatro, que se configure em um cenário para a narrativa dos personagens (como um cenário, nunca é posto em cena nada além dos pequenos pedaços da vizinhança em que a história se desenvolve).

Esses filmes produzem espaços midiáticos que sustentam uma relação tensiva com o arquivo do lugar (como no caso de um Rio de Janeiro montado como projeção); lugares não apenas produzidos pelo cinema, mas específicos de uma articulação do cinema; encenações materializadas como espaço fílmico; e, enfim, um espaço fílmico, midiático, que aparece como um espaço de encenação ficcional. Uma teoria fílmica da paisagem que leve em consideração esses filmes deve: (a) considerar que é problemática a relação entre o que está em cena e um suposto referente fora de cena; (b) considerar que o que é produzido como espaço fílmico é produzido a partir de uma articulação fílmica; (c) considerar que tudo o que se encena na materialidade visual da imagem fílmica se encena como espaço fílmico; e (d) considerar que o espaço fílmico se materializa, em contrapartida, como um espaço de encenação ficcional (PRYSTHON, CASTANHA e ASSUNÇÃO, 2020, p. 14).

Essas tecnologias e os artifícios que elas articulam perturbam a expectativa por uma representação indexical dos espaços filmados – em que os espaços audiovisuais teriam uma dependência ontológica dos espaços extramidiáticos, constituindo-se sempre a partir dessa

dependência¹⁸ – e reafirmam a paisagem como desdobramento à superfície, como tela, ao enfatizar encenações ficcionais que, como os filmes antes mencionados, dispensam ou ativamente reconfiguram os seus possíveis referentes extramidiáticos. Essas tecnologias são ativadas tanto por circunstâncias econômicas e padrões industriais da ficção audiovisual, como também por agenciamentos criativos dessas economias e padrões.

O conceito de moldura para as audiovisuais de Kilpp (2010 e 2012) me ajuda, em uma análise desses agenciamentos, a estabelecer uma diferença entre o que chamo de enquadramento do espaço audiovisual – algo informado pelos gêneros midiáticos, pelo contexto histórico, geográfico e econômico da produção e por suas reivindicações e recepção diante da crítica (seja pela circulação em festivais ou por uma posição que ocupa diante de um cânone) – e o que chamo de encenação do espaço, que observa a composição espacial no interior da cena, uma construção de cena (ou *mise-en-scène*) que tem como ênfase o aspecto espacial. Essa distinção, no entanto, não busca estabelecer uma fronteira que corte a leitura aqui proposta entre o enquadramento e a encenação do espaço. Está claro que essas duas instâncias frequentemente se confundem. Podemos pensar, por exemplo, como o uso de uma música *folk* estadunidense como parte recorrente da trilha sonora de *O Evangelho Segundo São Mateus* (“Sometimes I feel like a motherless child”, cantada por Odetta na versão do filme) compõe essa encenação do espaço e, ao mesmo tempo, como esse artifício da música estadunidense, da paisagem italiana e da narrativa bíblica se articulam em conjunto tanto na formulação de uma encenação do espaço (um que está além de uma especificidade histórica e geográfica, que enfatiza seu próprio anacronismo) quanto de um enquadramento desse espaço (a partir de seu contexto de produção, que atravessa as escolhas de locação, e de arquivos sonoros e visuais que são agenciados pelas escolhas criativas de quem faz o filme).

Para Kilpp e Montañó (2012, p. 132), as molduras seriam “ambientes atualizados que produzem territórios e ao mesmo tempo resultam de outro maior (seja uma ambiência ou uma tecnocultura ou um dispositivo, conforme a perspectiva teórica que adotemos)”. O que chamo de enquadramentos do espaço funciona também nesse sentido, como uma moldura da audiovisualidade que se apresenta para além das interfaces desenhadas na interatividade

¹⁸ Posso me referir a isso também como uma expectativa por um funcionamento realista do cinema, identificada, por exemplo, na ética do cinema defendida por André Bazin. Bazin é interessado por “imagens que carregam as marcas de duas realidades heterogêneas, o processo de filmagem e o evento filmado”, essas imagens “iluminam perfeitamente a sua busca por significantes viscerais do real” (BAZIN, 1997 apud MARGUILES, 2003). Por exemplo, em *A Ponte do Rio Kwai* (dir. David Lean, 1957), a ponte cênica realmente se ergue sobre o Rio Kwai e ela será destruída durante o filme. A destruição da ponte, assim, é representada no filme ao mesmo tempo que integra o filme materialmente. Esses “marcadores de indexicalidade” são para Bazin as principais medidas de humanidade e realidade do cinema (MARGUILES, 2003).

virtual e que reitera a moldura como uma construção em rede que é articulada de certo modo – daí também a ideia de um enquadramento. É importante se entender, enfim, que as articulações ficcionais dos espaços no audiovisual não se dão apenas por sua encenação, mas atravessam também esses enquadramentos.

Buscamos, então, reconhecer o modo como essas articulações se colocam em cena, formulando cenários. A maneira como as figuras cartunescas interagem com um *background* estático em *Bambi*, por exemplo, coloca essa articulação ficcional do espaço fílmico em cena. Assim como, em *O Evangelho Segundo São Mateus*, quando o Cristo é desafiado por Satanás, e planos de movimentos vertiginosos da paisagem italiana tomam o quadro, há ali uma articulação do espaço que vincula as regiões serranas ao Sul da Itália a uma narrativa mítica e a um confronto que coloca em disputa a “salvação” dessa mesma terra – articulando esse espaço cênico também a partir de algumas matérias da audiovisualidade, como o movimento e a montagem. As articulações cênicas que me interessam agenciam tanto um trabalho do enquadramento quanto da encenação do espaço, confundindo-os.

Mas se as articulações cênicas do espaço são tantas e tão amplas, como podemos falar de suas rasuras? Entendo que a coerência ficcional de toda articulação cênica do espaço é desestabilizada pelo reconhecimento dessa articulação (em que, por exemplo, entendemos que a imagem do deserto estadunidense no faroeste é uma articulação fílmica e que sua historicidade e geografia passam pelas historicidades e geografias do cinema hollywoodiano). Se por um lado, porém, quero compreender como essas desestabilizações atravessam todo o espaço enquadrado e encenado no audiovisual, sou atraído pelas articulações cênicas e espacialidades que corrompem qualquer expectativa por um referente não ficcional e que afirmam e defendem a superficialidade dos espaços que enquadram e encenam. São essas as rasuras que busco aqui. Por isso me utilizo da metodologia de audiovisualidades comparadas. Esperando que cada obra, cena e episódio descrito nos ajude a reconfigurar as formulações teóricas a partir das quais abordamos o espaço cênico, o arquivo de lugares do cinema e as paisagens do audiovisual.

Aqui, inicio uma discussão sobre os diferentes usos criativos do espaço audiovisual e articulações de suas tecnologias. Começo por descrever alguns casos de formulação do espaço que me são sugeridos pela ficção televisiva não por entender as espacialidades da televisão como um conjunto homogêneo e diferenciado de outras audiovisualidades, mas por perceber algumas questões que atravessam muitas de suas articulações do espaço. Em seguida, refaço

essa discussão partindo de uma específica tecnologia de articulação do espaço cênico, a *rear projection*, ou projeção traseira.

2.5.1 Articulações do espaço na televisão: deslocamento e reconfigurações do lugar

A série televisiva *Twin Peaks* (criada por Mark Frost e David Lynch, 1990-1991) reúne, como espaço de encenação, uma variedade de lugares que sugerem uma experiência estadunidense interiorana: a delegacia, a pousada local, o bar/lanchonete, todos interiores de tons amarronzados. Como é habitual na ficção televisiva, são raros os planos abertos, o que enfatiza essa aparência de localidade, de se estar às voltas com o que já é conhecido. A série frequentemente, no entanto, produz rasuras visuais nessa caracterização. A transição entre planos pode nos conduzir através de uma montagem devaneante – e o lugar uma vez indicado como típico da geografia estadunidense já não aparece como uma possibilidade de espaço que não seja de materialidade¹⁹ audiovisual. Isso se exemplifica na sequência do 14º episódio da série, em que uma apresentação musical no bar local se transmuta em uma inquietante visão para um dos personagens (FIG. 5 a 8). Essa transição, no entanto, não se dá de um regime da realidade para um fora da realidade, mas por uma dada flexibilidade na encenação da série, que se desdobra não por sua qualidade representativa, mas como uma superfície movente, projeção midiática e, portanto, paisagem.

Figuras 5, 6, 7 e 8: Imagens do 14º episódio da série *Twin Peaks*.



¹⁹ Eu uso “materialidade” aqui a partir de Giuliana Bruno (2014, p. 8), para quem a materialidade uma questão “fundamentalmente, de ativar relações materiais” – por exemplo, entre a luz, a superfície, o corpo, a tela e o tecido; para ela, “a materialidade envolve uma remodelação do nosso senso de espaço e contato com o meio ambiente, bem como uma reformulação de nossa experiência de temporalidade, interioridade e subjetividade.”



FONTE: YouTube²⁰.

Essa materialidade especificamente audiovisual que *Twin Peaks* formula faz parte de um projeto criativo e autoral em que a série está inserida – sendo um dos casos em que a televisão “ênfatiza seu aspecto autoral”, inclusive pelo amplo reconhecimento da participação criativa do cineasta David Lynch (CARROLL, 2003, p. 220). *Twin Peaks* é tida uma das poucas obras televisivas que provocam um “desmantelamento autoconsciente de convenções genéricas” (MITTELL, 2004, p. 223). Se é já entendido que *Twin Peaks* provoca rasuras na expectativa do processo audiovisual como índice da realidade é porque a identificação da sua audiovisualidade como o tecido movente sugerido por Bruno (2014) é facilitada por esse reconhecimento de um trabalho autoral, mais do que por seus espaços restritos, produzidos dentro de uma economia (e também um pastiche) da televisão.

Há outras expressões televisivas, no entanto, que ênfatizam essa rasura na representação indexical não por um trabalho autoral, mas por deslocamentos criativos e performáticos mais difusos que agem sobre a aparição do lugar, dados por enquadramentos econômicos e encenações intermediáticas. O teatro televisionado é um ponto de partida interessante para iniciar uma discussão nesse sentido. Primeiramente, porque há um deslocamento anterior da encenação, um em que, por exemplo, a Londres da exibição televisiva da peça *Sweeney Todd*²¹ se encena em um palco de teatro, através dos objetos de cena (incluindo os cenários) e das interações criativas que se dão nesse âmbito. Mas, no caso

²⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4QBI-BuEIV8> >. Data de acesso: 24 de agosto de 2019.

²¹ Essa exibição foi realizada pela emissora The Entertainment Channel em 1982. A peça foi gravada para a televisão durante sua turnê nacional, três anos depois de sua estreia teatral na Broadway, em Nova York. Essa gravação voltaria a ser exibida na televisão como parte da série Great Performances, da PBS, que reúne, até hoje, várias gravações de montagens teatrais (seja de peças, peças musicais, espetáculos de dança ou óperas) para exibição televisiva. O catálogo corrente da série Great Performances pode ser acessado aqui: <https://www.pbs.org/wnet/gperf/episodes/>. Data de acesso: 22 de julho de 2019.

de *Sweeney Todd*, há uma experiência que é filmada enquanto funciona como teatro (uma peça que é também dirigida para ser encenada fora da televisão, que se apresenta em um palco de teatro, para um público presente). Outras produções de teatro televisionado também encenam esse deslocamento mesmo ao serem concebidas especificamente para a televisão, embora esses deslocamentos partam geralmente de uma mimetização, pela encenação televisiva, da encenação teatral.

Esse é o caso dos musicais adaptados como especiais televisivos a serem exibidos ao vivo, uma prática retomada em anos recentes por emissoras como a NBC (*Hairspray live!*, *Peter Pan live!*, *The sound of music live!*) e a FOX (*Grease: live!*; *Rent*). E é também o caso de projetos como o *BBC Television Shakespeare* (1978-1985), que adaptou para a televisão todas as peças de William Shakespeare. Ao adaptar a tetralogia da Guerra das Rosas (as três partes de *Henrique VI* seguidas de *Ricardo III*), por exemplo, a diretora Jane Howell escolhe um cenário composto de algumas estruturas de madeira que cercam a ação dos personagens que, em suas interações, evocam essas estruturas ora como as paredes de um palácio, ora como as fronteiras de uma base militar; encenando ora o lugar em que se dá o funeral de um rei britânico, ora um campo de batalha na França (FIG. 9). Essa incorporação simbólica dos objetos de cena e do cenário se assemelha à encenação teatral, mas se materializa aqui como televisão.



Figura 9: Imagem de *The first part of Henry the Sixth* (1983).
FONTE: captura de tela.

A encenação televisiva frequentemente agencia esse tipo de deslocamento, em que o lugar não se produz por uma relação indexical com a realidade, mas por uma articulação performática. A criação de lugares pela televisão se assemelha a dos *holodecks* que, em *Jornada nas estrelas*, a própria televisão colocou em cena, refletindo a forma artificial de localização televisiva. Os *holodecks* também reivindicam o encontro (nesta tese também reivindicado) entre o lugar e a paisagem ao reconhecer as demandas identitárias de espaços produzidos artificialmente e as configurações formais implicadas em uma ideia de lugar. Nos *holodecks*, os aparecimentos de lugares estão vinculados a modos de aparição, por exemplo: a mansão inglesa oitocentista é apresentada à forma de um drama de *heritage*; a Berlim nazista é recriada com referências visuais e performáticas aos filmes de Marlene Dietrich; e até lugares da própria ficção-científica espacial (o gênero de que a série participa) podem ser enquadrados como algo de uma determinada forma quando aparecem mediados pelo *holodeck*.

O ponto que deve receber atenção aqui, no entanto, é como a encenação televisiva repete e amplifica a ação de localização e de formulação espacial do *holodeck*; uma formulação dada pelo artifício, reencenada pelos esforços conjuntos criativos, tecnológicos, econômicos e performáticos do audiovisual mais do que por sua indexicalidade. Isso é percebido no já mencionado teatro filmado, mas também se produz em outros tipos de programas, como as comédias de situação ou programas de variedade humorísticos. Desse modo, um apartamento em Mineápolis, na série *Mary Tyler Moore* (criada por James L. Brooks e Allan Burns, 1970-1977), por exemplo, é inicialmente apresentado com um plano externo (FIG. 10), que se repete por vários episódios, produzido de fato em Mineápolis, mas o que se encena como a área interna do apartamento (FIG. 11), onde se dão as ações da série, é um cenário desenhado e construído na General Services Studios, em Los Angeles (ARMSTRONG, 2013). Um deslocamento mais autoevidente da encenação – um que não pretende qualquer confusão entre essa encenação e o lugar extramidiático a que se refere – dá-se em programas de esquete como o nova-iorquino *Saturday night live* (criado por Lorne Michaels, 1975-); o brasileiro *A praça é nossa* (1987-); e o programa de improviso *Whose line is it anyway?* (criado por Mark Leveson e Dan Patterson, 1998-2007). Nesses programas, a ocasional precariedade da encenação e o caráter farsesco da aparição do lugar fazem parte de uma articulação cômica do meio televisivo. Em *Whose line is it anyway?*, por exemplo, no quadro “Newsflash”, o comediante Colin Mochrie, em frente a uma tela verde, interpreta um

repórter em campo, mas apenas a audiência e seus colegas veem o que é encenado nessa tela, e cabe a Mochrie descobrir onde seu personagem “está” (FIG. 12 e 13).

Figuras 10, 11, 12 e 13: Acima, imagens da série *Mary Tyler Moore*; abaixo, imagens do quadro “Newsflash”, do programa *Whose line is it anyway?*.



FONTE: YouTube²².

O segundo sentido em que a encenação televisiva dá ênfase à rasura na expectativa de uma representação do lugar está relacionado ao primeiro e é identificado por Sutherland em sua abordagem da transmissão ao vivo. Trata-se da promessa televisiva de “plenitude social, espacial e temporal que nem o cinema, nem o teatro podem fazer, mas que, enfim, prova-se ser uma mera economização do mundo”, o que opera como uma “compensatória ilusão de holismo e plenitude para a fragmentação espacial, temporal, social e até ideológica que a televisão simultaneamente produz na realidade material” (SUTHERLAND, 2011, tradução livre).

²² Disponíveis em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cxwZAFfF4C0> >, data de acesso: 13 de julho de 2019; < <https://www.youtube.com/watch?v=xiJdXRUB3v8> >, data de acesso: 25 de agosto de 2019; e < https://www.youtube.com/watch?v=Hzt3_0Cs7k >, data de acesso: 25 de agosto de 2019.

As produções que encenam o teatro filmado ou que se assemelham a essa encenação evidenciam esse segundo sentido do deslocamento televisivo ao produzir e reproduzir, como televisão, uma encenação que se apresenta também para fora da materialidade televisual. Isso implica em se entender que não apenas a Londres de *Sweeney Todd* é uma Londres encenada em um palco estadunidense, mas que o lugar da encenação, quando televisionada, é reconfigurado materialmente do teatro para a televisão. Do mesmo modo, se nós assistimos *Mary Tyler Moore*, *Saturday night live*, *A praça é nossa* ou *Whose line is it anyway?* pela televisão ou por qualquer outro dispositivo que o permita, a ontologia da nossa espetatorialidade não é a mesma daqueles que assistem à gravação desses programas como parte da audiência presente no teatro ou no estúdio. É nesse sentido também que há uma reconfiguração da encenação presentificada pela televisão: uma reconfiguração que seus críticos chamam de deslocamento.

É preciso compreender, no entanto, que o que me refiro aqui como o segundo sentido do deslocamento encenado pela televisão é parte de uma crítica marxista relatada por Sutherland (2011, tradução livre), segundo a qual “a promessa de unidade e presença se transmite em uma realidade de homogeneização em massa e, pior ainda, na recapitalização sem fim de um *corpus* social que é alienado de si mesmo precisamente *porque* a tecnologia midiática o deslocou da copresença efetiva”. É nessa perspectiva crítica que a localidade da televisão (e não apenas da encenação televisiva) é diferenciada da do cinema e do teatro. Não se espera da televisão, por exemplo, que “compartilhe características com o sonho” no modo como “nos engaja em uma imagem do mundo”, como é definido o cinema (ZUMMER, 2015, p. 22, tradução livre).

Não há “uma imagem do mundo” em que a televisão nos engaja e nem a sua espetatorialidade pode ser vista como uma “interface para ato de sonhar” (ZUMMER, 2015, p. 22). No seu deslocamento dito alienante, “o lugar que a tecnologia televisiva nos mostra na tela não existe no mesmo registro que o lugar referencial fora da tela” (SUTHERLAND, 2011, tradução livre), e a possibilidade de um engajamento criado pela televisão é questionada. No lugar de restringir essa aproximação do lugar pela televisão à própria televisão ou à encenação televisiva, no entanto, é tomada aqui a oportunidade para repensar uma ontologia midiática na representação do lugar.

Isso se dá a partir do entendimento de que, muito embora a televisão seja crucial para uma outra leitura da encenação do lugar – uma que evidencie as rasuras representativas dessa

encenação –, a maneira como a televisão nos leva a pensar lugar e paisagem deve atravessar, para além de uma leitura crítica da televisão, o modo como descrevemos as espacialidades do audiovisual como um todo. A televisão apresenta uma rede epistemológica que nos permite reler as espacialidades do audiovisual como a tela de Bruno (2014, p. 56), ou seja, “a superfície que reveste as materialidades filmicas: a fabricação e o tecido do filme”, motivando o esboço de uma nova teoria da paisagem no audiovisual, uma que se abra os lugares distorcidos e representações rasuradas que atravessam os agenciamentos fílmicos e televisivos de uma encenação do espaço. Se a televisão nos ajuda a visualizar essas rasuras como parte dos próprios processos pelos quais o arquivo do lugar é colocado em cena, confronto em seguida as articulações ficcionais do audiovisual que percebemos ao olhar através dessas rasuras para reivindicar, enfim, uma recuperação do conceito de cenário.

2.5.2 *Areia cenográfica e rear-projection: as instabilidades do espaço cênico*

“Mas realmente o que interessa é que logo em breve estaremos em Paris”, Leona Vingativa em *Leona A Assassina Vingativa 3 – A Aliança do Mal*²³.

Nati de Gasparri tinha 12 anos quando lançou no YouTube a terceira parte da sua trilogia de vídeos *Leona A Assassina Vingativa*, que produziu com amigos no bairro de Jurunas, na cidade de Belém (PA). Os vídeos buscam imitar os exageros, excessos dramáticos e tramas típicas da telenovela latino-americana. Paris é aqui o destino de Leona, a personagem principal, que matou seu marido e foi denunciada pela Aleijada Hipócrita, sua grande rival. Chegar à capital francesa, constantemente mencionada, é o objetivo da personagem, que demanda, no segundo vídeo²⁴: “Preparem o táxi, estou indo para Paris”. Paris é uma promessa que está fora do quadro, na utopia dessas personagens e do bairro de Jurunas encenado como estúdio de telenovela.

Em 2017, o coletivo recifense Surto e Deslumbramento produziu junto com Leona Vingativa uma continuação para a trilogia, ambientada em Paris, mas filmada na cidade do Recife, *Leona Assassina Vingativa 4 – Atracão em Paris*. Em uma cena criada na Rua da Aurora, o Rio Capibaribe aparece, por exemplo, como uma fantasia do Rio Sena (FIG. 14), e a antena da Rede Globo, em Santo Amaro, é uma sugestão da Torre Eiffel (FIG. 15). A encenação é aqui muito autoevidente, há uma expectativa cômica na estrutura diegética de

²³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XNmEf4-HdMY> >. Data de acesso: 17 de março de 2020.

²⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Nc4cxIudKfK> >. Data de acesso: 17 de março de 2020.

que possamos reconhecer que aquela é uma Paris de brincadeira, não muito diferente do que era encenado nos primeiros vídeos de Leona, uma telenovela “de brincadeira”.



Figuras 14, 15, 16 e 17: Imagens do vídeo *Leona Assassina Vingativa 4*.
Fonte: captura de tela.

Um dos momentos em que essa brincadeira, essa *gag*, é mais veementemente enfatizada no filme de 2017 é quando Leona e seu ajudante, Julio Valentina, sobem à Torre Eiffel e se deparam com a Aleijada Hipócrita. Há uma projeção da paisagem de Paris, como vista da Torre Eiffel, por trás das três personagens (FIG. 16), mas essa projeção treme, e a tela sobre a qual essa Paris é projetada se revela nas pontas do quadro. A imagem de Paris projetada é fixa, os carros que aparecem nela não estão em movimento, assim como é fixa essa breve imagem da Torre que aparece quando Julio Valentina é lançado dela pela Aleijada Hipócrita (FIG. 17). Esses artifícios, mais do que as locações recifenses, expõem a ambiguidade diegética, esse “não estar” onde se encena, como uma ambiguidade expressiva e cômica articulada pela e dentro da precariedade das técnicas audiovisuais de encenação.

A projeção de um lugar, no entanto, não é uma técnica de encenação agenciada apenas por essa precariedade. Durante a emergência do primeiro cinema falado, com a inserção do diálogo em cena, Hollywood recorreu a um dispositivo semelhante para produzir um efeito realista na sua articulação diegética. A chamada *rear-projection* (projeção traseira) permitia que se juntasse em cena o elenco, o diálogo e a locação ficcional ao se “dividir a cena em duas partes separadas”: primeiramente, uma equipe era enviada para filmar a locação em que se ambienta a cena; essa gravação é então adaptada para a tecnologia de projeção, e os atores, enfim, fazem a cena dentro de um estúdio (com todo o aparato de captação de diálogo

disponível), geralmente em planos fechados, diante da projeção dessa locação exterior (MULVEY, 2012, p. 207).



Figuras 18 e 19: Imagens do filme *Gigi*.
Fonte: captura de tela.

A cena de dois personagens em uma carruagem no filme *Gigi* (1958), por exemplo, apresenta também uma projeção das ruas de Paris em movimento ao fundo. A Paris projetada de *Gigi* aparece, no entanto, diferentemente de *Leona Assassina Vingativa 4* – com que se situa em um mesmo multiverso –, articulada em uma diegese de expectativa realista. Consideremos, por exemplo, as aparições da Torre Eiffel em cada filme. Em *Leona*, há uma expectativa pelo reconhecimento de que os atores não estão em locação na Torre ou em Paris, expondo a farsa da encenação em cumplicidade com o espectador, a mesma cumplicidade esperada do reconhecimento de que as crianças nos primeiros vídeos de Leona estavam em suas próprias casas em Jurunas, e não em um *set* de telenovela. Em *Gigi*, diferentemente, embora o uso da *rear-projection* possa ser também reconhecido pelo espectador, a aparição da Torre não expõe uma farsa da Paris encenada. Ela é, aliás, timidamente atravessada pelos personagens (FIG. 18), que a mencionam, sem que se chame atenção para a disjunção entre o corpo do ator e a paisagem em cena formulada naquele espaço diegético. Curiosamente, a montagem aqui também costura um plano com *rear-projection* com um plano de locação sem personagens no quadro (FIG. 19), do mesmo modo que é feito em *Leona Assassina Vingativa 4*, para outros efeitos.

A *rear projection*, nos diz Laura Mulvey (2012, p. 207), “produz imagens estranhas aos princípios de transparência e realismo associado aos quais o cinema hollywoodiano geralmente aspirava”. Logicamente, esse realismo hollywoodiano sempre foi tensivo, especialmente em sua encenação dos espaços, é por isso que alguns movimentos fílmicos reivindicariam um “neorrealismo”, uma atualização da diegese realista para fora dos estúdios e das decupagens hollywoodianas. Se o mesmo dispositivo é usado tanto em *Gigi* quanto em *Leona Assassina Vingativa 4*, a diferença entre essas duas imagens traseiras de Paris é uma diferença de uso, determinada pelas diferenças no enquadramento e na encenação desse espaço – embora seja um argumento de Mulvey (2012, p. 208) que, mesmo na Hollywood

clássica, a tecnologia já insere os filmes em outro tipo de realismo, um que expõe a realidade dos processos e materiais de encenação. Em comum, ainda, as tecnologias articuladas tanto no enquadramento do espaço nos filmes de Leona Vingativa quanto no uso da *rear projection* por Hollywood colocam em questão a identificação do espaço narrativo e diegético com uma ideia de espaço “representado”, a ideia de fidelidade a algum referente extramidiático.

A Paris criada por Leona Vingativa e os exteriores hollywoodianos são ambos criações ficcionais do audiovisual. Pensemos, assim, isso como um exercício mimético, no sentido em que o conceito aristotélico de mimesis é defendido por Jorge Cunha Cardoso Filho e Juliana Freire Gutmann (2019, p. 110), para quem ele não “trataria de uma mera imitação da realidade, mas de uma autêntica arte do fazer”, que opera “no campo das ações de forma organizada e coerente, desenvolvendo esse fazer de modo estratégico e articulado”. Cardoso Filho e Gutmann (2019, p. 110) enfatizam, assim, o “caráter performático em detrimento da ideia de referencialidade” da articulação desse sentido de mimesis ao fictício, pressupondo algo “que se presentifica no processo de interação com o espectador”.

O objetivo do texto de Cardoso Filho e Gutmann (2019, p. 111), afinal, é aliar a ideia de *mise-en-scène* com a de performance. É nesse sentido, também, que os autores percebem a mimesis “na relação entre o texto midiático e seu interlocutor, possibilitando identificar as tramas narrativas e tessituras que articulam os mundos do texto aos dos leitores, fazendo emergir performances sociais específicas”. O que me interessa nessa leitura do fazer mimético, no entanto, é uma desvinculação à referencialidade e ao fazer artístico/midiático como um fazer representativo. Desse modo, “a ‘realidade’ filmada seria não apenas ‘uma narrativa’, mas *mise-en-scène*” (CARDOSO FILHO e GUTMANN, 2019, p. 112). Tal *mise-en-scène* é aqui definida a partir de Comolli (2008 apud CARDOSO FILHO e GUTMANN, 2019, p. 112) como uma “trama de corpos hierarquizados, de gestos e rituais definidos”.

De maneiras diferentes, os exemplos de *Leona* e da *rear-projection* nos convidam a contemplar uma encenação do espaço que é organizada e articulada a partir de algumas distâncias e oposições diegéticas – uma Paris recifense, ou um Recife parisiense; e um interior exteriorizado, ou um exterior interiorizado. É preciso pensarmos, no entanto, como essa organização da “arte do fazer” mimética aparece também para além dessa articulação entre oposições diegéticas. Os usos do Monument Valley estadunidense, região situada dentro da reserva dos navajos que foi incorporada por Hollywood em uma imagem do deserto do Oeste do país, constituem exemplos interessantes nesse sentido.

Os filmes dirigidos por John Ford, para citar um dos casos mais notórios desse uso, em geral não recorriam à *rear-projection*. Um dos que reivindicam mais visivelmente essa imagem do Oeste, *Paixão dos Fortes* (1946), é filmado em locação tanto no *monument valley* quanto em regiões próximas nos estados de Wyoming, Arizona, Utah e Novo México. *Paixão dos Fortes* encena uma trama histórica que ganhou contornos de mito fundador nos EUA, o confronto armado protagonizado pelos irmãos Earp no O.K. Corral, um curral de cavalos em Tombstone, no Arizona, em 1881.

A noção de uma *mise-en-scène* “que não está na obra, mas transborda da obra para o lado de cá” (CARDOSO FILHO e GUTMANN, 2019, p. 113) é muito adequada para pensarmos os reconhecimentos e as performances sociais agenciadas por uma reiterada formulação fílmica do Monument Valley e do deserto estadunidense. O reconhecimento desse lugar de interação da performance, que daria acesso à experiência estética (CARDOSO FILHO e GUTMANN, 2019, p. 113), não deve considerar somente o modo como a paisagem fílmica que formula esse Oeste se espraia para a identificação do Oeste como região e território histórica e geograficamente constituídos, mas também o modo como o Monument Valley, essa região do deserto eventualmente descrita como uma “paisagem natural”, vai de uma locação fílmica para um destino turístico percebido como uma visita a um espaço cênico.

Retomo aqui a diferenciação proposta por Lefebvre (2006): em sua leitura, o Monument Valley, como utilizado por Ford em *Paixão dos Fortes*, por exemplo, não poderia ser algo além de um cenário. Essa redução ao cenário nos interessa porque, se a aparição dessa região como espaço cênico é articulada apenas a partir da narrativa (impedindo que ela apareça como aquilo que Lefebvre considera uma “paisagem”), então esse espaço que é enquadrado e encenado no filme não poderia aparecer como algo além de um espaço cênico, um cenário. No que acompanhamos o conceito de *mise-en-scène* utilizado por Cardoso Filho e Gutmann, essa formulação fílmica se expande para as interações com o filme, para a experiência e a performance espectral, em que essa formulação do Monument Valley alcança a constituição desse espaço como um território histórico e geográfico, como destino turístico, como reserva navajo, etc. E, por causa do modo como ele aparece nessas formulações fílmicas, sempre articulado como cenário de uma narrativa que é reiterada, com pequenas variações, em diversos produtos midiáticos (outros filmes, literatura, pintura e, eventualmente, programas de televisão), esse é um espaço geográfico e histórico que tende a sempre retornar a essa condição de cenário, de espaço cênico e de locação cenográfica.

Uma telenovela filmada por crianças em uma casa de Jurunas pode ser um bom indicativo de que os espaços que aparecem em cena no audiovisual são articulações complexas, diegeticamente instáveis. É preciso entender, no entanto, que essa instabilidade não é um acidente de percurso, ela faz parte do próprio processo de enquadramento do espaço midiático – das locações, das técnicas utilizadas pela indústria e do modo como as imagens produzidas nessa formulação do espaço se organizam histórica e geograficamente. É nesse sentido que a “arte do fazer” mimética se dá não pela reprodução midiática de um referente, mas pela composição dessa *mise-en-scène* que se dá no arranjo de atos performáticos dentro e fora do “texto midiático” (CARDOSO FILHO e GUTMANN, 2019), ou, como prefiro chamar, da “encenação”. Em conclusão do capítulo, enfatizo a organização desses espaços cênicos e reviso alguns dos conceitos utilizados para descrevê-los.

2.6 O lugar desdobrado como cenário e paisagem

“The Earth is round, but everything on it is flat²⁵”, Gaston Lachaille em *Gigi*.

Os exemplos já vistos de instabilidades na encenação do espaço (como o teatro televisionado, a *rear-projection* e a tetralogia de Leona Vingativa) desafiam a nossa expectativa de que o espaço em cena no audiovisual apareça como uma configuração orgânica, a mera imagem de um lugar no mundo. É preciso, no entanto, complexificar essa questão. Um dispositivo como a *rear-projection* desafia o princípio de indexicalidade da imagem fotográfica²⁶ ao articular objetos distintos em um mesmo índice. O lugar que entra em cena pela *rear-projection* não pode, portanto, gozar desse princípio de realismo e transparência da indexicalidade, ancorando-se em um referente entre os objetos da realidade. Do mesmo modo, quando consideramos que os espaços construídos dentro de estúdios já são eles mesmos objetos afetados por essas imagens que serão produzidas a partir deles, fica muito difícil sustentar essa expectativa cartesiana de uma imagem simplesmente afetada por um objeto no mundo.

O que é desafiado aqui é essa distinção entre os objetos do mundo (os referentes, a realidade, o extramidiático) e as audiovisualidades midiáticas. É preciso pensar como os conceitos que usamos para nos referir aos espaços midiáticos (ou aos aparecimentos midiáticos do espaço) nos aproximam ou afastam dessas distinções. Já discutimos, por

²⁵ “A Terra é redonda, mas tudo nela é plano”.

²⁶ O entendimento de que “o processo fotográfico implica numa ‘impressão’ luminosa da imagem na película” em que “esta imagem enquadra-se também na categoria de índice”, configurando-se como um signo do objeto que a afetou (XAVIER, p. 18, 2005).

exemplo, como um espaço pode ser formulado como *cenário* mesmo quando experimentado fora das audiovisualidades midiáticas, complexificando alguns conceitos de Lefebvre (2006) – em que cenário seria o espaço atrelado à narrativa, mas como alguém se livra das narrativas do Monument Valley em uma visita turística à região, por exemplo?

Dois outros conceitos devem ser também colocados em questão aqui: o conceito de lugar e o conceito de paisagem. Começemos por discutir um problema que aparece no conceito de lugar tomando como exemplo o episódio “Spectre of the Gun”, da série *Jornada nas Estrelas* (1966-1969). Nesse episódio, a tripulação da nave estelar Enterprise contraria um aviso de que não seriam bem-vindos em determinada região do espaço e, como punição pela invasão, são forçados a viver uma simulação do tiroteio protagonizado pelos irmãos Earp no O.K. Corral.

Gorfinkel e Rhodes (2011) investigam o que os dois autores chamam de “experiência do lugar através da imagem em movimento” partindo de uma sugestão de Siegfried Kracauer de que os lugares, assim como os rostos e demais materialidades registradas na película fílmica, constituem “momentos fragmentados da realidade visível” que abrem a experiência fílmica para uma dimensão maior do que a trama ou o texto narrativo (KRACAUER, 1997, p. 303 apud GORFINKEL e RHODES, 2011).

Para Gorfinkel e Rhodes (2011), o reconhecimento de que filmes inevitavelmente “tomam lugar” é uma evidência de como “nossa experiência com a imagem em movimento está intimamente conectada com nossa experiência de lugar”. Mesmo quando eles levam em consideração, por exemplo, o cinema de vanguarda, os autores (2011) insistem nessa tomada de lugar como um fenômeno que alcança as imagens do cinema como registros ou “impressões das superfícies do mundo”. O princípio de indexicalidade da fotografia é aqui herdado pelo cinema, que formaria um “arquivo” desses lugares reais que vazam para dentro da encenação fílmica.

Para ser claro, Gorfinkel e Rhodes contemplam o caráter fabricado da encenação cinematográfica dos lugares, e muitos dos capítulos do livro que organizam juntos se referem às relações tensivas entre os lugares em cena e fora de cena. Mas como podemos pensar esse papel de formação de arquivo dos lugares em cena diante disso? Gorfinkel e Rhodes (2011) entendem que filmes gravados nos interiores de estúdios, por exemplo, informam-nos sobre o estúdio como um lugar, o que é de certo modo correto. Acredito, no entanto, que essas

produções nos informam mais sobre o estúdio como dispositivo²⁷, enquanto o que é informado como lugar é o conjunto do que é encenado e enquadrado como espaço pela obra. Nesse sentido, *Gigi*, por exemplo, informa-nos sobre o estúdio e a *rear projection* como dispositivos e sobre a sua estranha Paris, uma cidade interiorizada, falante de inglês, com seus exteriores estranhamente organizados na imagem, como um lugar. Mas esses dispositivos também não são inocentes, eles são agentes relevantes dessa encenação – o que questiono, portanto, é como esses lugares se desdobram a partir das articulações desses dispositivos.

Pensemos, finalmente, no caso do episódio “Spectre of the gun”, de *Jornada nas Estrelas*. Os melkotianos, uma raça alienígena telepática, decidem punir os tripulantes da Enterprise com uma reencenação do tiroteio no O.K. Corral. Para isso, eles conduzem os personagens a uma reprodução precária da cidade de Tombstone, no Arizona, em 1881 (FIG. 21). Apenas as fachadas das edificações estão presentes, como em uma cenografia de teatro; ao fundo, tudo é vermelho. De modo geral, o que se coloca em cena são fragmentos desse Oeste imaginado: o bar, a delegacia, algumas memoráveis e as armas de fogo. Essa Tombstone não é articulada a partir de uma série de locações (FIG. 20), como ocorre em *Paixão dos Fortes* (dir. John Ford, 1946), mas por um espaço cenográfico provisório, levemente indefinido nesse lugar entre um espaço de fantasia e a reconstrução de uma narrativa histórica.



Figuras 20 e 21: à esquerda, a cidade de Tombstone no filme *Paixão dos fortes*; à direita, Tombstone no episódio “Spectre of the gun” da série televisiva *Jornada nas estrelas*.

Fonte: captura de tela e Fandom²⁸.

²⁷ O termo dispositivo, aqui aplicado a agentes da encenação do espaço como o estúdio e suas tecnologias, aparece a partir da leitura de Fernanda Bruno para a perspectiva de Michel Foucault, em que se entende que “um dispositivo comporta três traços centrais: um conjunto de elementos heterogêneos; uma formação estratégica; jogos e formações de poder e saber” (BRUNO, 2013, p. 19).

²⁸ Disponível em: < https://explaining-errors-in-star-trek.fandom.com/wiki/Spectre_of_the_Gun >. Data de acesso: 31 de março de 2020.

Essa Tombstone é interiorizada tanto por como esse espaço aparece dentro da diegese da série, quando entendemos que os personagens foram postos *dentro* desse espaço pelos melkotianos – como uma esfera, um cubo ou um tabuleiro de jogo –, quanto por ser evidente, até por essa qualidade diegética da encenação, que se trata de um cenário produzido dentro de um estúdio – o vermelho que reveste esse espaço, por exemplo, denuncia uma superfície interiorizada. Já que estamos *dentro*, as demais fronteiras entre interiores e exteriores se fragilizam – o bar não tem paredes, apenas uma fachada que sinaliza esse segmento do ambiente. O modo como esse lugar se constitui como um espaço interno enfatiza a aparição desse espaço histórico como um cenário e o conjunto de aparições de lugares semelhantes a esse como multiverso ficcional.

O lugar que aqui indicaria a cidade de Tombstone está desmontado – ou, pelo menos, deixado no meio do processo de organização mimética de sua *mise-en-scène*, “desorganizado”, nesse sentido –, mas, nessa imagem de um espaço em formação, os melkotianos nos revelam todo o arquivo de audiovisualidades do faroeste também como cenários – não como registros de uma região ao Oeste do país, mas como espaços organizados em cena. Dito de outro modo, quando a Tombstone melkotiana é colocada em cena nesses termos, ela evidencia as qualidades cênicas do nosso arquivo de imagens do Oeste estadunidense e do seu processo histórico e geográfico de colonização.

Se aceitamos que, nas produções audiovisuais, os lugares se desdobram como cenário – do mesmo modo como os melkotianos desdobram como cenário o espaço histórico e geográfico da colonização do Oeste estadunidense –, como considerar, ainda, as diversas formulações desse cenário? Confronto na minha leitura de Lefebvre (2006) a distinção entre cenário e paisagem que é reivindicada pelo autor – em que um é atrelado à narrativa, e que o outro é independente dela ou, ao menos, nos chama a atenção para fora dela –, mas é preciso considerar que, ainda que os espaços em cena sejam todos cenários (e não índices de objetos no mundo), os regimes formais de sua aparição não são os mesmos. Nessas formulações, nas articulações audiovisuais dessas encenações, deve ser considerado o papel da paisagem.

Por que considerar a paisagem como esse trabalho de formulação do espaço cênico? Porque há muitas sugestões nesse sentido em leituras anteriores do conceito de paisagem. Lefebvre (2006), como vimos, considera a paisagem no cinema como o resultado de um trabalho autoral justamente porque ela tem o potencial de romper com a narrativa a partir de sua organização formal. Nós não precisamos, no entanto, sustentar essa necessidade de uma

autoridade autoral, um trabalho metafórico, para que essas aparições formais se configurem como paisagem. Jean-Luc Nancy (2005, p. 58 e 59), por exemplo, entende que a paisagem aparece quando há uma “ausência de toda presença que possuiria alguma autoridade ou capacidade para o sentido”, por isso a paisagem não pode ser “teológica ou política, nem econômica ou moral”. Como já vimos, Veronica della Dora (2015) reconhece a paisagem, no trabalho do artista visual Luigi Ghirri, como espaço em tela e, por isso mesmo, espaço midiaticizado. E, finalmente, Giuliana Bruno (2014, p. 20) relaciona a paisagem a um “design háptico da superfície”, que age na “nossa modelação diária do espaço”.

Seja nos quadros fixos da natureza em *Bambi*, na Nazaré italiana de Pasolini, na Paris recifense de *Leona Vingativa*, no Monument Valley de Ford ou na Tombstone dos melkotianos, os espaços audiovisuais são, em todos esses casos, desdobrados como cenários e articulados como paisagem. Essa articulação é, afinal, o que enfatiza a matéria audiovisual dessas encenações do espaço – afinal, elas só podem ser desdobradas como cenário porque são antes articuladas como paisagem, em um cálculo de cor (pensemos no vermelho que assola a Tombstone melkotiana), luz, sonoridades, montagem, movimento e tempo.

Aqui, busquei principalmente recuperar a noção de cenário nas nossas leituras sobre os espaços midiáticos, enfatizando os processos de enquadramento e encenação desses espaços, suas relações instáveis com a expectativa de fidelidade a referentes extradiegéticos, suas interações performáticas e sua associação problemática ao conceito de lugar. Quando trago essa afirmação do cenário a partir dessas discussões, busco trazer uma afirmação do artifício e uma complexificação dos espaços audiovisuais, compreendendo que sua encenação e seu enquadramento se dão a partir da conjunção de agentes diversos (estéticos, tecnológicos, econômicos, históricos e geográficos) e não apenas pela indexação de objetos do mundo ou pela autoridade criativa de um autor. Esse exercício nos permite perceber os cenários audiovisuais não como meros produtos de uma criação de fora para dentro, mas como atores, eles também, da nossa relação com as espacialidades, territórios e construções de cena dentro e fora das produções midiáticas.

Neste capítulo de orientação teórica e metodológica da tese, procurei me apropriar tanto dos circuitos televisivos quanto das projeções cinemáticas como parte de um circuito de audiovisualidades (o que fiz por meio de uma aproximação do campo da tecnocultura audiovisual como reivindicado por Suzana Kilpp e Sonia Montaña e pela defesa de uma perspectiva intermediária da audiovisualidade). Essa consideração à organização espacial da

televisão e do cinema que resulta em uma tecnocultura audiovisual me leva a uma discussão sobre os enquadramentos e as encenações do espaço. Foi necessário também estabelecer o interesse da tese de trabalhar especificamente com um arquivo audiovisual e ficcional dos espaços cênicos. Nesse ponto, busquei refletir de diferentes modos sobre as maneiras como o audiovisual se organiza como gênero midiático e como organiza seus espaços em cena. Procuo distinguir então entendimentos do conceito de espaço (e espaço midiático), lugar (e arquivo do lugar) e paisagem, compreendendo que esses conceitos interagem entre si na constituição de espacialidades ficcionais e midiáticas. A partir daí, refleti sobre a diversidade de articulações criativas e técnicas por meio das quais o espaço ficcional audiovisual é encenado. E, ao concluir o capítulo, utilizei essas discussões para recuperar um conceito de cenário, recusado por alguns teóricos da paisagem e da paisagem no cinema. No próximo capítulo, atravessamos o primeiro de quatro multiversos identificados pela tese: o espaço do palco no gênero musical.

3 O PALCO NO MUSICAL

Em 2020, no primeiro ano de isolamento social decorrente da pandemia de Covid-19, integrei com colegas, a maior parte do PPGCOM-UFPE, um grupo de estudo sobre coreografias. Muitos dos textos decorrentes desse grupo estão presentes neste capítulo. Mais do que eles, no entanto, está presente uma sensação, um dar-se conta de algo. Tal sensação foi um desdobramento da aula prática de Daniel de Andrade Lima, parte do programa do grupo, que nos sugeria a fazer movimentos coreográficos de modo a reconhecer sensivelmente o nosso próprio corpo e o espaço em que ele se insere. No meu quarto, ainda na casa de minha mãe, segui um pouco desastrosamente as orientações de Daniel e, depois, participei da discussão em grupo sobre essa experiência.

Apenas depois da discussão me dei conta do ponto central desse exercício, o de estranhar movimentos comuns, pensá-los como coreográficos e de localizar nossa ocupação dos espaços comuns e habitáveis, como o meu próprio quarto, como gestos performáticos. Ora, isso deveria ter me ocorrido antes, pois é naquele mesmo espaço que, por anos, adotei o hábito de me fechar, colocar fones de ouvido e, caminhando de um lado para o outro daquele espaço restrito, ouvir trilhas sonoras de peças e filmes musicais como se aquele chão de cerâmica fosse um palco. Na verdade, não é tanto “como se fosse um palco”, e sim “como um palco”, desdobrado como palco pela performance reiterada naquele espaço.

A incorporação, por mim, de números musicais diversos demandava uma reinscrição da função performática daquele solo, para além de um solo habitável. Além disso, aquele espaço, pela minha familiaridade sensível com ele, era convidativo a essa reiteração coreográfica. Nos números analisados neste capítulo, percebe-se como o palco do musical reaparece sempre necessariamente desdobrado pelas coreografias que se dão sobre ele, que reivindicam localizações ficcionais diversas para a sua materialidade flexível. Aqui, vemos como os corpos em cena fabricam e informam os lugares em cena; e também como os palcos do musical suportam a ação sensível e política dos corpos em cena.

3.1 O musical como gênero fílmico

Nos primeiros minutos de *Cantando na chuva* (dir. Stanley Donen e Gene Kelly, 1952), Rita Moreno e Gene Kelly marcham pelo tapete vermelho no lançamento de um grande filme. Uma audiência celebra a chegada de cada estrela com gritos excitados e antecipa a chegada de Kelly mais do que qualquer outro. Ele é o último a chegar, o nome mais

relevante na marquise, a personalidade definitiva do seu gênero no cinema. Mas o nome na marquise não é Gene Kelly, é Don Lockwood, seu personagem. E o gênero do qual ele é o maior artista não é o musical, mas o épico de aventura. Sobre o tapete vermelho podem desfilar as estrelas dos musicais, como Kelly, Moreno (à época do lançamento do filme, um nome de poucos créditos em Hollywood) e Donald O'Connor, mas este momento no tempo a que a cena se refere, o lançamento do ficcional *The royal rascal*, é anterior ao musical como gênero e às condições tecnológicas que o possibilitariam.

Ao receber a grande estrela no tapete vermelho, uma locutora de rádio pede que Don fale da sua trajetória e que comece a contar do princípio absoluto. Don primeiramente reconhece a importância do seu amigo e parceiro Cosmo Brown, interpretado por O'Connor, e então fala que o marco fundamental de sua trajetória como ator é a “dignidade”. Nesse ponto, nós passamos a ouvir a narração de Don, que associa sua trajetória a um estudo erudito das artes performáticas, enquanto imagens de flashback contradizem o seu relato. Nas imagens, vemos Don e Cosmo se engajando de maneira menos disciplinada com as artes performáticas. Quando crianças, eles dançam por trocados em bares e invadem espetáculos populares; quando adultos, se apresentam no teatro de vaudeville e trabalham no sistema de estúdios de Hollywood como músicos que auxiliam na construção de ambiência dentro dos sets de filmagem dos filmes anteriores ao som síncrono. Don é “descoberto” pelo estúdio em que trabalhava como músico (o ficcional Monument Pictures) quando revela suas habilidades coreográficas como dublê em uma cena de luta (FIG. 22 e 23).



Figuras 22 e 23: Imagens da cena em que Don Lockwood demonstra suas habilidades coreográficas e é contratado como dublê.

Fonte: captura de tela.

Cantando na chuva é um musical com um enredo interessado em refletir sobre a maneira como o cinema musical se organizou como gênero em Hollywood. Essa sequência das reminiscências de Don, um personagem que se veria na transição entre as formas

performáticas de um cinema hollywoodiano anterior e posterior à tecnologia do som síncrono, evidencia as diferentes reivindicações dramáticas, performáticas e coreográficas que atravessam o cinema no momento dessa transição. Don, um ator com experiência no vaudeville, e que conquista o seu espaço na Monument Pictures pelo manejo de um exercício coreográfico típico do vaudeville – um uso excessivo e burlesco do próprio corpo –, prefere vincular sua expertise a nomes canônicos como Molière. De maneira semelhante, Kathy Selden (interpretada por Debbie Reynolds), em seu primeiro diálogo com Don, diz desprezar o tipo de atuação do cinema, comparando as mímicas e gestualidades excessivas dos filmes não dialogados à sofisticação do trabalho do ator de teatro, no qual busca se inserir. Kathy também contradiz o próprio discurso elitista ao ser flagrada atuando como corista em uma festa dos bastidores de Hollywood, um exercício performático que, como os filmes de sucesso de Don, demandam dela uma expressão excessiva e exposta do próprio corpo.

A apresentação dessas contradições por *Cantando na chuva* sugerem uma questão, que vai ser continuamente desenvolvida enquanto a autorreflexão sobre o gênero do filme musical se estabelece. A questão de em que se baseiam as maneiras, formas, coreografias e performances do cinema musical. Inteligentemente, a arte de dublês em filmes de ação, de coristas em festas privadas, do vaudeville e artistas de rua são acionados como possibilidades de um passado do gênero. Passado, porque “o musical é um gênero da era do som” (LANGFORD, 2005), e um de seus mais relevantes para a construção de uma justificativa econômica em torno da adoção rápida e ampla das tecnologias de som síncrono. Entre o lançamento de *O cantor de jazz* (dir. Alan Crosland, 1927) e o ano de 1930, Hollywood havia lançado mais de 200 filmes musicais (LANGFORD, 2005). Nesses primeiros filmes, a “adoção da performance teatral ao vivo e da direta interação com a audiência como ideal performativo” (LANGFORD, 2005) demonstra uma reivindicação formal e narrativa do filme musical como uma continuidade e derivação das apresentações que ocorrem nos palcos de teatro.

E a relação entre o musical no teatro situado em Nova York e o musical no cinema produzido em Los Angeles, e distribuído para todo os Estados Unidos, tornou-se parte de uma dinâmica não apenas temática e narrativa, mas também econômica. Hollywood aproveitava formatos, talentos e materiais criativos do teatro nova-yorkino, mas, entendendo que o público atendido na *big apple* era muito mais restrito e culturalmente específico do que aquele que eles pretendiam atingir, adaptavam o repertório a sua disposição ao que era entendido como sendo mais adequado ao gosto generalizado (MORDDEN, 2016). Assim, os estúdios tinham

preferência por tramas simplificadas e textos “menos sofisticados” (MORDDEN, 2016). Uma consequência disso é que autores e compositores que tinham hábito ou predileção de compor números musicais que funcionavam como esquetes, sem vinculação a um enredo mais complexo, eram favorecidos com um trânsito facilitado entre o trabalho no teatro nova-yorkino e no cinema hollywoodiano (MORDDEN, 2016).

Isso era enfatizado pelo subgênero dominante dos primeiros anos dos musicais no cinema, o chamado *backstage musical* (LANGFORD, 2005), em que montar um espetáculo se apresenta como o objetivo dos personagens do filme, todos profissionais do entretenimento. E os números musicais que assistimos são o resultado direto desse trabalho. No livro *When Broadway went to Hollywood*, Ethan Mordden (2016), pesquisador do teatro musical, descreve três tipos de trama que se reiteram nesse subgênero no cinema. Na “trama A: duas mulheres amam o mesmo homem enquanto todos montam um espetáculo”; na “trama B”, uma estrela masculina se deixa levar pelo ego e abandona seu verdadeiro amor, mas é reconciliado “enquanto todos montam um espetáculo”; na “trama C”, a estrela feminina é ofuscada por sua substituta “enquanto todos montam um espetáculo” (MORDDEN, 2016).

A propósito de oferecer ao filme um acesso, por meio dos números musicais, ao espetáculo que está sendo montado sem que o público dependa de uma compreensão da trama da peça, a maior parte dos espetáculos ficcionais em questão são shows de variedade e *revues* (revistas). Em oposição a essa maneira de se apresentar os números, nós temos os chamados “musicais integrados” (LANGFORD, 2005), em que os personagens são ainda trabalhadores do *show business* e se apresentam como tal, mas também se engajam em números que não estão inseridos no espetáculo em questão – não mais voltados para uma audiência preparada para agir como espectadores, e sim, espontaneamente, uns para os outros e para si mesmos. E, quando os números são apresentados para uma audiência de teatro, salão, bar, os musicais integrados tendem também a fazer desses números parte de um desenvolvimento de personagem ou do enredo. Esse tipo de musical passaria a ser mais comum a partir da década de 1930, com os filmes estrelados por Fred Astaire e Ginger Rogers, e desde então se tornou um formato permanente, em que se incluem filmes tão diversos quanto *O pirata* (dir. Vincente Minnelli, 1948), *Os homens preferem as loiras* (dir. Howard Hawks, 1953), *Dois garotas românticas* (dir. Jacques Demy, 1967), *Cabaret* (dir. Bob Fosse, 1972), *Hedwig: rock, amor e traição* (dir. John Cameron Mitchell, 2001) e o próprio *Cantando na chuva*.

Este faz uso de um arquivo da primeira década do cinema musical para montar a sua própria “revista”. Apresentando números com referências evidentes a filmes anteriores, *Cantando na chuva* se engaja tanto em um comentário do musical como gênero quanto na construção de espetáculos audiovisuais análogos aos dos filmes a que se referem, como no número “Beautiful girl”²⁹, criado a partir do catálogo de Arthur Freed e Nacio Herb Brown (sinalizando também as coreografias fílmicas de Busby Berkeley), que se estende para além de uma mera referência, sendo desenvolvido integralmente como uma reiteração fiel da exuberância formal daqueles filmes anteriores. Em todos os casos, no entanto, *Cantando na chuva* enfatiza os procedimentos cinemáticos que estão envolvidos na encenação desses números, como em “You were meant for me”³⁰, a música que Don dedica para Kathy enquanto os dois se enamoram dentro de um set vazio e em que Don aciona as luzes e o ventilador do set para produzir ele mesmo os efeitos visuais que serão aproveitados pelo número. Isso também está embasado na maneira como o filme reivindica as encenações e trocas performáticas do cinema como números musicais, algo indicado pela atenção dada ao trabalho de Don como dublê. Se os números musicais se desdobram na ativação de diversos dispositivos e artifícios performativos, cênicos, teatrais, audiovisuais, é apenas porque o cinema não musical, o teatro de musical ou vaudeville e outras artes performáticas já acionam também muitos desses artifícios ao favorecerem o prazer visual.

O uso do arquivo do gênero por *Cantando na chuva* é entendido como uma resposta ao seu esgotamento criativo (CHUMO II, 1996, p. 40). Isso seria indicado pelo filme na repetição por dois personagens de uma frase sobre o cinema (ainda antes da transição para o som síncrono): “se você viu um filme, viu todos”, um comentário que deixa Don angustiado. A conclusão então é de que, no acionamento do arquivo pelo filme, “ver um musical, *Cantando na chuva*, então, até certo ponto significa ter visto todos” (CHUMO II, 1996, p. 40). Esse raciocínio, no entanto, deixa de lado o que percebo como o ponto mais relevante da autorreflexão do filme: o reconhecimento de que o cinema, antes e depois do som síncrono, funciona como continuidade e atualização de um exercício do entretenimento, que, por meio de suas tecnologias mutantes – incluindo tecnologias coreográficas –, sempre se dirigem de volta à construção do prazer visual. Desse modo, musicais integrados e não integrados pouco se diferenciariam, ou sua diferenciação seria pouco relevante, já que o objetivo dos números permanece o mesmo.

²⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0Z0FEzE5AJs> >. Data de acesso: 1º de julho de 2021.

³⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PqsrVQfNYPc> >. Data de acesso: 1º de julho de 2021.

Se *Cantando na chuva* chega a essa conclusão ao enfatizar agenciamentos intermediários (de artes e tecnologias coreográficas, cenográficas e sonoras) na encenação fílmica hollywoodiana, é também porque o gênero do filme musical é um que está frequentemente reiterando essa intermedialidade. O musical não integrado, especialmente, convida-nos a compreender seus números como resultado do acionamento, pelo cinema, de tecnologias do teatro ou da rádio e de adaptar para o cinema a experiência de prazer sonoro e visual que teria um espectador do teatro ou da rádio.

Melhor do que categorizar o gênero em duas expressões diferentes, portanto, seria pensar as maneiras como o musical não integrado, ou muitos números dos musicais integrados, mobilizam uma problemática dialética mais ampla do cinema, que encontra um desdobramento específico no cinema hollywoodiano, como descreve Langford (2005, p. 88):

Então a aparente oposição entre integração e agregação é de fato uma relação oscilante e interdependente e desse modo ensaia o problema mais amplo da interação dialética no ‘estilo hollywoodiano clássico’ entre narrativa – que tem todos os elementos do cinema de Hollywood na era da continuidade subordinados, de acordo com a consideração influente de Bordwell, Steiger e Thompson, a seus imperativos lineares e centralizadores – e a força contrapontística do espetáculo, concebido como amplamente estático e, em termos narrativos, sem desenvolvimento (tradução livre³¹).

Reitero que o espetáculo, especialmente no musical não integrado, é acionado pelo cinema a partir de uma relação intermediária que se estabelece na construção do prazer sonoro e visual. Isso significa dizer que, em grande parte, as formas performáticas que estabelecem os números como espetáculos audiovisuais, em oposição à continuidade linear da narrativa, derivam das formas midiáticas e performáticas citadas por esses filmes. E isso pode ser observado também em filmes musicais fora de Hollywood. No brasileiro *Alô alô Carnaval* (dir. Adhemar Gonzaga, 1936), produzido pela Cinédia, por exemplo, o objetivo dos personagens é encontrar números para compor uma revista de rádio. Por causa disso, nenhum dos vários números musicais do filme enfatizam a dança ou o trabalho coreográfico. A ênfase, seja nos números apresentados como audições involuntárias no Cassino Mosca Azul (no Rio de Janeiro) ou na revista em si, é quase sempre colocada nas canções.

³¹ No original: “Thus the apparent opposition of integration and aggregation is in fact an oscillating and interdependent relationship, and in this regard rehearses the larger issue of the dialectical interplay in the ‘classical Hollywood style’ between narrative – to whose linear, centring imperatives all the elements of Hollywood cinema in the continuity era are, according to Bordwell, Staiger and Thompson’s influential account, ultimately subordinated – and the contrapuntual force of spectacle, conceived as largely stactic and in narrative terms non-developmental”.



Figuras 24 e 25: Imagens do filme *Alô alô Carnaval* (1936).

Fonte: captura de tela.

No número das Irmãs Pagãs³² (FIG. 24), um caso absoluto de número não integrado (não há uma transição ou anunciação para o que está por vir, ele apenas acontece), elas cantam sentadas em uma das mesas do Cassino Mosca Azul, onde os protagonistas procuram os melhores atos para a sua revista. A ênfase nas canções está também economicamente relacionada ao mercado fonográfico, como discute o historiador Carlos Eduardo Pinto de Pinto (2018):

Há exemplos anteriores de “filmes cantantes”, sem, no entanto, que houvesse uma produção sistemática aliada aos sucessos radiofônicos e fonográficos, como ocorreria com os filmes da Cinédia. Estes eram realizados tendo em vista o lançamento de canções (sobretudo, de marchinhas) às vésperas do Carnaval, contando com o trunfo de apresentar as imagens de cantoras e cantores inacessíveis para a maior parte do público no Brasil.

Outra ênfase dada pelo filme, no entanto, como também é observado por Pinto (2018) está nos cenários. Tanto em relação aos números no Cassino e na revista, Pinto (2018) localiza os cenários de *Alô alô Carnaval* nas reiteraões de um estilo *art déco* que atravessavam uma ideia de urbanismo moderno do Rio de Janeiro à época. É interessante observar como, mesmo quando elementos da encenação não derivam diretamente da mídia citada (nesse caso, a rádio), ele é acionado por meio de uma relação intermediária de outro tipo, em que as superfícies do cinema buscam se assemelhar às superfícies arquitetônicas urbanas da época – o que é evidenciado pelo papel que o ilustrador J. Carlos, que desenha tanto o cenário do filme (FIG. 25) como muitas das superfícies urbanas da *art déco*, cumpre em ambas.

Aqui, quis destacar como a construção do musical como gênero fílmico, e o seu reconhecimento como tal pela própria indústria cinematográfica e por seus leitores e

³² Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=rRP51L0tmgI >. Data de acesso: 4 de outubro de 2021.

espectadores, frequentemente esteve relacionada a sua vinculação reiterada a formas midiáticas e performáticas externas ao cinema. Desse modo, espero poder tensionar o conflito de linguagem que aparece, a partir do musical, a uma distinção entre as formas do teatro, da dança, do burlesco, das danceterias, da rádio, do espaço urbano e as do audiovisual. Para reconhecer, no audiovisual, as reaparições do palco do musical, será importante confrontar as relações entre essas múltiplas formas expressivas, performáticas e midiáticas, porque é no acionamento dessas interações formais que o palco do musical vai aparecer como palco no audiovisual. Essa tensão entre as formas midiáticas do teatro e do audiovisual, afinal, não permanecerá resolvida. Ao contrário, ela será constantemente reelaborada, como veremos a seguir.

3.2 Um palco está em cena

É possível reconhecer o palco no gênero musical, algo que funciona como objeto de cena quase tanto quanto um lugar e que, como lugar ficcional, está sempre se abrindo e se desdobrando em outros lugares ficcionais, como constitutivo de um multiverso? Que tipo de reiterações formais e expressivas seriam necessárias para se tratar do palco dessa forma e quais são os limites midiáticos e materiais desse multiverso? Uma ficção teatral filmada por espectadores compartilha de um arquivo do lugar com os palcos oníricos das sequências mais imaginativas de *Cantando na chuva*?

Um vídeo no YouTube³³ com duração de 2 horas apresenta uma filmagem amadora completa da primeira montagem da peça musical *A chorus line*, que estreava na Broadway em 1975. A imagem é precária, tenho dificuldade de ver bem as figuras que nela se apresentam. É possível, no entanto, identificar que elas dançam sobre um palco. Informado por um arquivo mais amplo em torno desse texto – incluindo o filme *Chorus line: em busca da fama* (dir. Richard Attenborough, 1985), adaptação cinematográfica da peça, os números apresentados tanto pela montagem original quanto pelo seu *revival* (remontagem) de 2006 em diferentes edições do *Tony Awards*, a escuta reiterada da trilha sonora da peça e as referências feitas a ela em produtos diversos, como *Fun home, graphic novel* de Alison Bechdel –, eu reconheço os personagens e suas trajetórias coreográficas. Em outras palavras, por mais difícil que seja ver os detalhes, as feições e os contornos das figuras, eu consigo acessar o que está em cena.

A facilidade de compreensão nesse caso se baseia também na coerência entre a ficção sugerida pelo texto da peça e as materialidades da encenação. Assim como os atores, os

³³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uu6D3Y2O7cs> >. Data de acesso: 22 de junho de 2021.

personagens de *A chorus line* estão sobre um palco de teatro. No que a peça apresenta atores ficcionais buscando uma vaga no “coro” de um novo musical e acompanha as suas entrevistas e ensaios, o espaço da cena nunca faz alusões a qualquer lugar fora do palco. Essa coincidência reitera de modo muito interessante o “status único” (RAYNER, 2006, p. 180) de que gozam os objetos apresentados em um palco de teatro. Descrevendo uma ontologia dos objetos de cena, a teatróloga Alice Rayner (2006, p. 180 e 181) coloca que “eles participam de dimensões múltiplas”: a das “ficções significativas, narrativas e estilísticas do drama”, a da “realidade material, estética e tangível das coisas em si mesmas” e, enfim, a da mediação, no que esses objetos estão presentes como representações.

O palco de *A chorus line* se apresenta como um caso interessante quando reconhecemos a maneira como ele mesmo é convocado como objeto de cena. Se Rayner (2006, p. 181) relata que “coisas peculiares acontecem quando objetos entram no espaço teatral”, como podemos pensar essa multiplicidade ontológica quando o objeto em cena é aquele que constitui a própria base do espaço teatral? Em “I hope I get it” (“Espero que eu consiga”), número de abertura da peça, ouvimos os personagens serem orientados a cumprir um conjunto coreográfico no palco. “Step, kick, kick, leap, kick, touch...Again!”, comanda o personagem do diretor de elenco enquanto os dançarinos, divididos em grupos, cumprem coletivamente essa função. O diretor às vezes se insere no centro do palco para intervir, corrigir e reorientar os movimentos. Enquanto os dançarinos avançam para a frente do palco e recuam em direção ao espaço espelhado que compõe o fundo do cenário, erram passos, caem, são requisitados a se retirar da cena e convocados a se apresentar, todas as relações interativas que se dão dentro do âmbito ficcional e todas as relações interativas que se dão dentro da dimensão da materialidade das coisas em si mesmas indicam uma mesma superfície: um palco de teatro, atravessado por uma notória faixa linear horizontal em seu solo (a “chorus line” do título), com um fundo espelhado.

Não apenas o enredo e a encenação de um “teste de dança” evidenciam a materialidade do palco. Ao fim desse número inicial, quando um conjunto de dançarinos é selecionado para a segunda parte da audição, os personagens que permanecem no palco para a próxima etapa se dispõem linearmente, lado a lado, sobre a faixa no palco, de frente para a plateia, na dimensão da materialidade, e para o diretor da peça, na dimensão ficcional. O diretor é um personagem persistente, que às vezes, ao decorrer da peça, entra no palco para confrontar ou orientar os outros personagens. Na maior parte do tempo, no entanto, ele aparece em cena apenas como uma voz de fora do palco, com a qual os outros personagens

interagem. Ao convidá-los a falar ele orienta não apenas movimentos, mas também modulações de voz (exigindo, por exemplo, que se fale mais alto) e de comportamento. Essas orientações tanto agem no que vemos em cena (gestos e posturas dos dançarinos, por exemplo) como orientam os personagens a um reconhecimento desse espaço. Se eles precisam dar um passo à frente antes de falar ou levantar a voz é também para que eles possam ser vistos e escutados naquele espaço específico, o do palco de teatro.

A maneira como *A chorus line* coincide a ficção e a materialidade das coisas em si mesmas no seu processo de encenação dificulta qualquer empreendimento de adaptação do texto para outra mídia – porque, afinal, essa coincidência só seria possível no teatro. Sobre o filme dirigido por Attenborough, Vincent Canby (1985), crítico do *The New York times* afirma que as pessoas que disseram que *A chorus line* não poderia ser adaptado para as telas “estavam certas”. Para Canby (1985), “a cumplicidade simulada” da plateia de *A chorus line*, que, pela natureza da encenação, é colocada como uma parte integral da peça, foi essencial para o seu sucesso na Broadway. Sobre o processo de adaptação, Canby (1985) diz:

Tendo reconhecido isso, e a impossibilidade de encontrar qualquer equivalente cinematográfico, o Sr. Attenborough optou por fazer uma versão cinematográfica mais ou menos direta que é fatalmente sem ânimo. Embora o filme permaneça principalmente dentro do teatro, ele ocasionalmente se aventura para fora, mas de maneiras que apenas chamam nossa atenção para a frustração e desespero das pessoas que querem fazer um filme "real". A cena de um táxi amarelo brilhante passando pela ponte de Manhattan torna-se quase comicamente irrelevante, embora seja no início do filme (tradução livre³⁴).



Figuras 26 e 27: À esquerda, número “I hope I get it” na filmagem da montagem original disponibilizada no YouTube; à direita, mesmo número na adaptação cinematográfica.

Fonte: YouTube³⁵.

³⁴ No original: “Having recognized this, and the impossibility of finding any cinematic equivalent, Mr. Attenborough has elected to make a more or less straightforward film version that is fatally halfhearted. Though the film stays mostly inside the theater, it does occasionally venture outside, but in ways that only call our attention to the frustration and desperation of people who want to make a "real" movie. A shot of a brilliantly yellow taxicab driving over the Manhattan Bridge becomes almost comically irrelevant, even though it's at the start of the film”.

³⁵ Disponíveis em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uu6D3Y2O7cs> > e < <https://www.youtube.com/watch?v=4t7oXxFAIHM> >. Data de acesso: 22 de junho de 2021.

Pelo desejo de fazer um filme real, Canby se refere tanto a um aspecto mais amplo da ambientação, em que se rompe com a exclusividade do palco de teatro como espaço cênico, quanto a uma maneira de conduzir a decupagem do filme. Na versão filmica do número “I hope I get it”, por exemplo, a câmera passeia por dentro da multidão de dançarinos com uma visão panorâmica entrecortada por planos curtos que revelam de maneira mais aproximada detalhes da coreografia e, principalmente, os personagens mais importantes que veremos através do filme (FIG. 27). No vídeo da peça, que também é decupado³⁶, o olhar da câmera está sempre na posição espectral da plateia (FIG. 26), sustentando uma fidelidade ao espaço cênico da montagem teatral e ao olhar do espectador de teatro.

A afirmação reiterada por Canby sobre a impossibilidade de adaptar a peça para o cinema não contempla, é claro, a possibilidade de se filmar uma apresentação de *A chorus line* enquanto ela ocorre no palco de teatro. O vídeo, afinal, não resulta nem integralmente em um produto de cinema nem em um produto de teatro. Esse entrelugar de duas formas midiáticas poderia ser acessado por uma recuperação da encenação do “teatro filmado”, uma expressão da linguagem cinematográfica associada ao início do século XX (XAVIER, 2005, p. 20), em que “a câmera, fornecendo um plano de conjunto de um ambiente (cenário teatral), (...) situava-se na clássica posição dos espectadores”. Para Ismail Xavier (2005, p. 21), “a ruptura com este ‘espaço teatral’ e a criação de um espaço verdadeiramente cinematográfico estaria na dependência da ruptura com essa configuração rígida”, diferindo assim o espaço do teatro filmado, uma encenação do passado, do espaço verdadeiramente cinematográfico.

Xavier (2005, p. 21) estabelece que não se trata da manutenção de uma posição da câmera, mas da possibilidade de “expansão do espaço para além dos limites do quadro graças ao seu movimento”. A impossibilidade de o teatro filmado se apresentar como espaço cinematográfico está, desse modo, vinculado a uma ideia de que o palco do teatro (ou o cenário teatral, de maneira mais ampla) não se expande, porque qualquer expansão para fora do palco sugeriria a quebra de sua unidade diegética.

Um percurso investigativo inicial no sentido de questionar a diferenciação do espaço do teatro filmado da espacialidade cinematográfica é o de pensar a expansão do espaço no interior

³⁶ Não há informações na página do vídeo sobre a origem dessa filmagem, mas é evidente que ela é montada a partir de mais de um filme, resultado de filmagens realizadas em posições diferentes da plateia – além disso, é também evidente que o áudio foi capturado com a tecnologia adequada e posteriormente sincronizado com as imagens. Como é sabido que as produções da Broadway habitualmente organizam a gravação de suas próprias montagens para memória e estudo posterior (SONDHEIM, 2011, p. 156-157), podemos supor que o vídeo é resultado de uma iniciativa nesse sentido.

do palco. Para fazer essa transição lentamente, trago agora um outro exemplo do gênero do teatro filmado. Desta vez, no entanto, um registro profissional, destinado à exibição televisiva e distribuição em DVD, de uma montagem teatral apresentada na Broadway, o também musical *Company* (dir. Lonny Price, 2008).

Distante do aspecto amador da filmagem de *A chorus line* disponível no YouTube, o registro de *Company* apresenta uma sofisticação que se destina não apenas à exposição e compreensão da peça, mas também à realização de um produto audiovisual coerente em si mesmo, que estabeleça o seu próprio caminho por dentro da peça. Isso resulta em uma decupagem mais cuidadosa, que vai além de alternar planos aproximados e distantes. Como audiovisual, *Company* tem a sua própria condução narrativa, que é fiel ao que a peça apresenta no palco, mas também atenta às possibilidades cinemáticas do registro, adotando inclusive perspectivas que não estão disponíveis ao acesso da audiência do teatro (que também está presente na gravação, se fazendo ouvir nos aplausos e nas risadas que acompanham toda a apresentação).

Essa versão de *Company* é uma de várias remontagens desde sua versão original, que estreou na Broadway em 1970. Dirigida por Harold Prince e com cenografia de Boris Aronson, a primeira edição da peça fazia já um uso reconhecidamente criativo do espaço cênico (SONDHEIM, 2010; BRISTOW e BUTLER, 1987). O cenário representa múltiplos apartamentos de classe média alta em arranha-céus de Nova York por meio de elevações no palco. Um patamar sugere um segundo andar ou terraço de um dos apartamentos. No número de abertura, quando os vários casais que são amigos e parte da vida de Bobby, o protagonista solteiro, cantam sobre essa amizade e demandam coisas de seu amigo em seu aniversário de 35 anos, eles descem por uma escada que liga esse patamar ao solo do palco no verso “We love you”, estendendo a palavra “love” pelo tempo em que descem a escada. Segundo Stephen Sondheim (2010, p. 173), compositor da peça, havia uma necessidade coreográfica de estender esse verso para que todos os 14 membros do coro conseguissem de deslocar a tempo de todos estarem juntos novamente na parte mais baixa do palco para continuarem cantando como coro.

A montagem exibida em 2008 foi dirigida para o teatro por John Doyle e reconfigura completamente, para bem além da cenografia, a encenação original. Doyle se envolve com a ambiguidade presente no título da peça. “Company”, no texto, refere-se às indagações em relação ao que orienta os casamentos e as amizades que atravessam a narrativa. Ao mesmo

tempo, “company” é o conjunto formado por um elenco de teatro. O coro da peça, os amigos de Bobby, estão em cena como “company” nos dois sentidos. Na releitura de Doyle, o coro age também como orquestra da peça. Cada ator, à exceção do protagonista, está responsável por um instrumento no palco. O cenário, em razão disso, organiza-se como um palco de orquestra, incluindo assentos elevados para personagens que estão fora de cena ou cumprindo a função de orquestra e um piano no centro do palco (FIG. 28 e 29).



Figuras 28 e 29: À esquerda, número de abertura de *Company* (2008) com parte do coro nas margens do cenário, agindo como orquestra; à direita, mesmo número de abertura com todo o elenco no centro do cenário.

Fonte: YouTube³⁷.

Novamente, nós temos, em um produto de teatro musical filmado, o palco em cena. A decupagem mais sofisticada, fruto de uma direção conscientemente fílmica da peça, não se relaciona com esse palco de maneira muito diferente da filmagem amadora de *A chorus line*. O espaço diegético é o espaço do palco. Nos dois casos, a dimensão material desse palco é evidenciada. Em *A chorus line*, os personagens estão sobre um palco, e suas orientações coreográficas aderem a um reconhecimento desse palco e de sua organização espacial tal qual ele se apresenta para a audiência do teatro ou do teatro filmado. Em *Company*, o palco é o suporte de uma orquestra que está inserida na encenação.

Esses palcos em cena, no entanto, não se alienam da sua dimensão ficcional. Nem os palcos que procuram representar lugares para além de si mesmos se alienam de sua dimensão material. Como a própria descrição do cenário e do seu uso na montagem original de *Company* sugere, é usual para o teatro musical articular performativamente diferentes funções da encenação teatral para sustentar sua própria coerência ficcional. Em *A chorus line*, o trabalho de iluminação age sobre o palco, reivindicando, em confronto com as reiterações realistas da encenação, o palco como espaço ficcional. Na montagem original de *Company*, quatro atrizes do coro começavam a peça no poço da orquestra, agindo, por meio da voz, como instrumentos (BRISTOW e BUTLER, 1987, p. 242). As interações criativas que se dão

³⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8fhW00fU1uQ> >. Data de acesso: 23 de junho de 2021.

no palco de teatro ou agem sobre ele, em apresentações de corpo, luz ou som, articulam esse espaço como um conjunto ficcional, mas um conjunto ficcional resolvido em si mesmo. A expansão interna do palco de teatro, com patamares elevados ou personagens no espaço da orquestra, apenas amplia os limites desse espaço ficcional, mas se a câmera, profissional ou amadora, revela a audiência, ela não tem a capacidade de ampliar esse limite, apenas de reconhecer e até ressaltar a distinção entre o espaço dentro e fora da ficção do palco. A princípio, essa é a grande limitação do teatro filmado.

Este capítulo dá atenção a diversas construções cênicas do gênero musical para uma investigação dessa circunscrição ontológica do palco no musical, espaço que, por meio da coreografia, música, iluminação e decupagem, ocupa um domínio ficcional próprio. Desse modo, eu busco em diversos produtos audiovisuais aparições desse palco no reconhecimento de superfícies cênicas que se distinguem de outras superfícies do audiovisual por servirem como solo de um domínio estético-político próprio. Interessam-me as maneiras como ficções variadas se desdobram sobre essa superfície, reivindicando o palco como solo de coreografias dissonantes e reaparecendo em diferentes enquadramentos geográficos, históricos e econômicos. Acionado por essas formulações audiovisuais, ele reiteradamente tensiona a fronteira entre o espaço cênico como uma unidade – tal como descrito sobre o teatro filmado – e um espaço fílmico que vai além dessa unidade. Essa tensão é o que, no entendimento desta pesquisa, particulariza o palco do musical como multiverso, um espaço próprio da audiovisualidade que se multiplica em seus díspares acionamentos por um arquivo audiovisual do lugar.

3.3 Identificando o palco

No número de abertura de *Cabaret*³⁸, o palco se apresenta inicialmente como uma superfície reflexiva e um close-up no rosto de Joel Grey, interpretando o Mestre de Cerimônias (FIG. 30). Esse personagem nos dará as boas-vindas (“Willkommen, bienvenue, welcome!”) ao cabaret do título em um procedimento comum de narrativas do teatro musical de introduzir os espectadores ao universo diegético da ficção que está sendo apresentada a eles. Neste caso, é no palco do cabaret que o universo diegético em questão começa e termina, e é ele que vai agir como mediador e comentador de outros lugares que aparecem através do filme.

³⁸ Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=Ry_fr5H1GYw >. Data de acesso: 4 de outubro de 2021.

Cabaret é uma adaptação da peça musical de mesmo nome, com música da dupla John Kander e Fred Ebb. A peça, como o filme, é ambientada em Berlim, nos anos que antecedem a ascensão do nazifascismo na década de 1930. Os principais personagens da peça, além dos artistas do cabaret, são a dona de uma pensão, em que habitam alguns desses artistas, e seu interesse amoroso. No filme dirigido por Fosse, o foco é voltado para Sally Bowles (interpretada por Liza Minnelli), uma performer estadunidense que é a grande estrela do cabaret, chamado Kit Kat Club, e a sua relação com o escritor bissexual Brian Roberts (interpretado por Michael York).

Apesar de apresentar apenas um número fora do palco do Kit Kat Club – e um que pode ser defendido como também destinado a uma audiência pré-estabelecida dentro da diegese do filme –, *Cabaret* é um musical integrado pela maneira como quase todas as músicas funcionam como comentários sobre o enredo, as reflexões internas dos personagens ou contextos culturais importantes para a trama. Embora a maior parte das cenas musicais aconteçam dentro do Kit Kat Club, a maior parte das cenas não musicais acontecem fora dele, não apenas na pensão onde moram Sally e Brian (um cenário mais importante para a peça de onde o filme se originou), mas também no espaço urbano de Berlim como um todo, e nas suas proximidades.

As apresentações no Kit Kat Club não são delírios de nenhum dos personagens, nem a maneira como elas são encenadas sugerem uma incompatibilidade entre as encenações fílmicas e as encenações teatrais. Diegeticamente, o espaço interno do cabaret é parte de Berlim e permanece, como palco, íntegro, sem ser rompido pela forma fílmica, o que significa que os personagens que se apresentam no palco se apresentam em Berlim, na República de Weimar. Ainda assim, *Cabaret* começa não com uma introdução de Berlim, nem com uma imagem aberta que nos localize dentro do Kit Kat Club. Embora estejamos de fato, desde o início, dentro do cabaret, a primeira imagem é de uma superfície ondulada e reflexiva, que nos apresenta aquele espaço de duas maneiras: 1. pela superfície em si mesma, por sua textura, pelo dado evidente de que se trata de algo em algum lugar; e 2. pelo reflexo distorcido de uma audiência presente, que podemos visualizar nessa superfície.

Nessa superfície, então, aparece o rosto do Mestre de Cerimônias. Ele se vira e olha em direção da câmera, abre um grande sorriso, e começa a cantar sua música de boas-vindas. Um plano da plateia, mais adiante nessa mesma sequência, sugere uma audiência habituada àquele espaço e àquela performance. Podemos concluir, então, antes mesmo que o Mestre de

Cerimônias deixe de dirigir o seu olhar para a câmera e o volte para a plateia do Club, que ele não está dando às boas vindas a sua apresentação para a plateia (parte do número desde a primeira imagem), mas ao Kit Kat Club a nós, espectadores do audiovisual.

Existe um plano, ainda no início do número, externo ao cabaret: ele nos mostra o trem que traz Brian para Berlim; mas, até aí, uma outra operação de localização já havia sido acionada, uma que não se contenta em nos fazer compreender que estamos em Berlim, mas que busca nos colocar diante de uma dinâmica sensível de uma vivência específica de Berlim, que vai, no decorrer do filme, informar a cidade como um todo. Essa operação se dá no agenciamento do Kit Kat Club como uma superfície audiovisual, na identificação sensível de seu palco.



Figuras 30 e 31: Imagens do número de abertura de *Cabaret*, “Willkommen”. À esquerda, plano de abertura do filme; à direita, um dos planos que revelam posturas congeladas das pessoas na plateia durante o número. Fonte: captura de tela.

Isso ocorre em um desdobramento fílmico do Kit Kat Club a partir de seu número inicial. Os já mencionados planos da plateia revelam não uma audiência atenta, à parte da performance, mas integradas a ela, um efeito produzido pela postura desinteressada dessas figuras, montadas na plateia como manequins, para compor a encenação enquanto o palco da apresentação se estende através do Kit Kat Club (FIG. 31). A noção que justifica uma inquietação em relação ao teatro filmado, de que a diegese do que é encenado no palco se distingue da diegese do que apareceria fora do palco – e, por isso, alguns movimentos de câmera ao filmar o palco poderiam provocar uma ruptura da diegese ou um reconhecimento não desejado da sua circunscrição espacial –, aqui não se justifica. Palco e plateia do Kit Kat Club compõem um só espaço de encenação fílmica, compartilham de uma mesma diegese.

Em uma análise do emprego da montagem no filme, Karen Pearlman (2009, p. 29) estabelece que um de seus objetivos era “juntar dois mundos incompatíveis”, o do ingênuo Brian e o do cínico cabaret. Pearlman (2009, p. 29) estabelece que a abertura e, principalmente, o encerramento, quando Brian deixa Berlim, e Sally canta uma última canção

no Kit Kat Club, evidenciam a incompatibilidade desses dois universos. Interessantemente, no entanto, esses dois momentos estabelecem uma relação de Brian com Berlim, não especificamente com o Kit Kat Club. Na montagem da peça dirigida por Sam Mendes, em 1993³⁹, a coincidência de Berlim como o cabaret e deste como Berlim é dada pelo compartilhamento do solo do palco e por algumas interações performativas que indicam Berlim como mais uma encenação do Kit Kat Club – o mestre de cerimônias, por exemplo, recebe o escritor e se despede dele na estação. O filme, em contrapartida, estabelece o cabaret como uma Berlim em *drag*, desenvolvendo em seu palco uma versão burlesca das interações que se dão na cidade fora dele. O resultado disso é que o Kit Kat Club informa Berlim, e é informado por ela, mas cidade e cabaret aparentam existir em relativa autonomia um do outro. O último plano do filme, no entanto, nos revela a ruptura completa dessa autonomia ao repetir a imagem da superfície reflexiva da abertura. Desta vez, podemos reconhecer nela figuras masculinas vestindo o uniforme nazista. Berlim, desse modo, insere-se no palco do burlesco e frustra qualquer expectativa pela autonomia de suas superfícies.

A encenação de Berlim pelo Kit Kat Club demanda algumas considerações ao caráter ficcional dessa cidade. Pensemos aqui três reconhecimentos de Berlim: o primeiro de que a cidade é existente em uma geografia extramidiática, fora da ficção, e, assim sendo, é sujeita a dinâmicas históricas, econômicas e geográficas externas à ficção; o segundo é a cidade ficcional fora do Kit Kat Club, filmada em boa parte em locações que sugerem uma tentativa de fidelidade à Berlim não ficcional; o terceiro é a cidade em *drag*, como encenada pelo Kit Kat Club em seus números, reconstruída segundo à forma do burlesco, como paródia ou como uma superfície reflexiva ondulada, que distorce os dois reconhecimentos anteriores de Berlim, mas que ainda é sujeito a eles.

Tendo estabelecido que “particulares ficcionais, como possíveis não realizados, são ontologicamente diferentes de pessoas, eventos e lugares reais” (DOLEZEL, 1998, p. 16), o que o teórico literário Lubomír Dolezel (1998, p. 17) propõe é que se trate dessas coincidências entre existências da realidade e da ficção como uma “identidade transmundo”, em que se sustentam relações de similaridade, embora essas coincidências, devido à diferença ontológica entre cada existência, nunca possa resultar em aparições idênticas. Ficcionalizada uma vez por *Cabaret* e outra pelo Kit Kat Club, a Berlim da realidade não desaparece nas superfícies da ficção, mas reaparece, como uma outra Berlim, um possível não realizado e

³⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IOs82ubFyFQ> >. Data de acesso: 5 de julho de 2021.

apresentada através de práticas específicas de encenação e enquadramento determinada por forças criativas, econômicas e históricas.

Já foi mencionada nesta tese uma expectativa de verossimilhança em torno do conceito e da aparição do lugar no cinema (GORFINKEL e RHODES, 2010), um possível vazamento do real dado que a imagem fílmica deveria necessariamente “tomar lugar” no mundo. Quando ressalto a diferença entre a Berlim do Kit Kat Club e a Berlim dos exteriores de *Cabaret*, ambas ficcionais, interessa-me como o palco do musical tem licença para tomar lugar não como consequência de um vazamento do real da imagem fílmica, mas como uma articulação performática mais difusa, informada por aspectos coreográficos e cênicos que vão bem além da indexicalidade.

A identificação do palco, um lugar a que é permitido se referir a qualquer lugar, reposiciona assim o problema da identificação de lugar da audiovisualidade. Para revisitar de outro modo esse problema de identificação, proponho que deixemos Berlim e o seu Kit Kat Club e voltemos nossa atenção para outro palco de clube musical, aquele do Copacabana Club, que aparece no filme *Copacabana* (dir. Alfred E. Green, 1947). O clube, desta vez, é situado em Nova York, e é existente também fora da ficção. No filme, os personagens de Groucho Marx e Carmen Miranda buscam emprego no local. Para aumentar suas chances de conseguir o emprego, o personagem de Marx se coloca como empresário de duas estrelas, a brasileira Carmen Navarro e a francesa-marroquina Mademoiselle Fifi, que oculta com um véu boa parte do seu rosto. O ponto da farsa de Marx é que as duas são a mesma pessoa, sua noiva Carmen Navarro (interpretada por Miranda).

O que me interessa especialmente nesse filme, no entanto, é um número em que Carmen Miranda, ela mesma, não se apresenta. Esse número, “My heart was doing the bolero”, é conduzido pela verdadeira estrela masculina do filme, o cantor estadunidense Andy Russell. Embora Miranda não se apresente nele, o imaginário de Carmen Miranda (o filme é posterior ao contrato de Miranda com a Fox, então um vasto arquivo audiovisual da sua persona já estava disponível) é acionado pela música, pela coreografia e pela caracterização das coristas.

Vestidas todas do mesmo modo – com um traje claro e liso que as cobre do busto até os pés, com os braços envoltos por um tecido de babados volumosos; turbantes lisos cobrem a parte de trás de sua cabeça, revelando os brincos e o colar e escondendo os seus cabelos, e, por fim, elas carregam um sombreiro com um abacaxi no lugar da ponta do chapéu –, as

coristas valsam ou posam em torno de coqueiros cenográficos enquanto Russell canta, em inglês, que seu coração dançava o bolero sob as estrelas do Rio de Janeiro (FIG. 32). O nome do clube, a presença de Miranda no filme, sua ausência no número, a música, a cenografia e o figurino: que lugar, se algum lugar, este número nos convida a identificar ou imaginar no palco?



Figuras 32 e 33: Imagens do número “My heart was doing the bolero”, do filme *Copacabana* (1947). À esquerda, Andy Russell canta a música para as coristas, centralizado no palco; à direita, Igor Dega dança com parceira no centro, enquanto Andy Russell e as coristas ocupam o *background* do número/palco. Fonte: YouTube⁴⁰.

Para desdobrar essa pergunta é preciso primeiramente descrever uma dinâmica flexível entre o que está centralizado e o que está ao fundo do palco durante o número. Essa dinâmica é dada por uma coreografia fílmica que, embora não recorra completamente à impossibilidade diegética de o número acontecer no salão do clube, assume um papel na montagem desse palco. Ao início do número, as coristas se enfileiram em duplas, afastando-se uma a uma diante da câmera, que vai revelar, ao fim da fila, em um patamar acima daquele em que se situam as coristas, Andy Russell, que começa a música. Mais adiante, em determinado momento, a câmera acompanha um dançarino, o russo Igor Dega, que se insere no número e que, depois de dançar com algumas das coristas, vai trazer, para o centro da cena, uma dançarina que não está caracterizada da mesma maneira que as outras, usando apenas um longo vestido com os braços nus e o cabelo preso no topo, sem babados, frutas ou sombrero. O movimento de apresentar essa nova dançarina reconfigura radicalmente o espaço do palco. Agora, o casal que dança está no centro, e os coqueiros, as coristas vestidas como Miranda e Andy Russell estão na margem do palco (FIG. 33). Essa dinâmica é possível porque a coreografia fílmica permite uma modificação interna do espaço do palco, em que o que uma

⁴⁰ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_vz_YUbVQEU >. Data de acesso: 6 de julho de 2021.

vez está na frente do palco, mais próximo da plateia, pode depois estar ao fundo, compondo um *background* para uma dança que agora toma o centro.

Quando o palco se expande, a partir da entrada de Igor Dega, a maneira como um lugar se apresenta a partir dele também se modifica. Andy Russell canta para a audiência do Copa; seu tom nostálgico e a maneira como ele circula entre as coristas, cantando para todas e nenhuma delas, sugerem o Rio de Janeiro como uma lembrança distante. Quando Igor Dega entra em cena, saltando entre planos elevados e antes não vistos do palco, deixando ao fundo Russell, sua música, coqueiros e coristas à brasileira e, mais importante, reconfigurando a disposição cênica do palco, ele pode nos levar para dentro do cenário referido pela música, o solo carioca, cercados de coqueiros e com o céu estrelado, mas essa suposição imaginativa não resolve o nosso problema de “que lugar é esse que o palco nos apresenta?”. Isso porque, ainda que aceitemos desse modo a apresentação do espaço e embarquemos nesse engajamento cênico, ele não seria eficiente em tirar de cena o clube, o salão ou o palco. Desse modo, o lugar que aparece em cena é múltiplo: é o Rio de Janeiro de céu estrelado, é o Copacabana Club, em Nova York, é um palco no salão do clube e é, enfim, um espaço cênico organizado para uma apresentação audiovisual.

Identificamos o palco – ou o lugar que nele se apresenta – pelo reconhecimento das trocas performáticas que se desdobram nesse espaço. Em relação ao filme musical, no entanto, é preciso reconhecer os procedimentos fílmicos que integram essas trocas performáticas e a maneira como essas trocas se desdobram em um tecido audiovisual que reorganiza o espaço do palco como um espaço fílmico. Nesse sentido, a superfície reflexiva em *Cabaret*, a maneira como ela é inserida na encenação para sugerir uma dada relação entre o Mestre de Cerimônias e o público do Kit Kat Club, e simultaneamente entre aquele e o espectador do filme, integra o desdobramento daquele palco como um espaço fílmico. Do mesmo modo, a voz de Andy Russell, seu timbre, a pronúncia e o sotaque que o identificam como um cantor estadunidense, integra também o desdobramento do espaço do palco em *Copacabana* como um espaço fílmico e a ambiguidade de sua encenação de lugar – podendo sugerir, por exemplo, uma distância do Rio de Janeiro, localizando esses coqueiros como uma fantasia de lugar, encenada no Copacabana, em Nova York, por artistas não brasileiros que possivelmente jamais estiveram nesse outro lugar de que cantam.

Assim, enquanto é preciso descrever os processos fílmicos de decupagem, movimento, enquadramento e montagem como circunstanciais para o desenvolvimento do palco como

espaço fílmico e para a sua identificação como lugar, o palco no musical nos chama atenção também para a maneira como as sonoridades, coreografias, cenografias, figurino, corpos dançantes e cantantes também estão engajados em uma encenação e um enquadramento desse espaço e na sua identificação como lugar. O conjunto desses atores criativos e performativos pode, eventualmente, resultar em identificações tensivas do lugar encenado. Em “My heart was doing the bolero”, por exemplo, a relação entre os coqueiros cenográficos rodeados por coristas vestidas como Carmem Miranda e a música em inglês, conduzida pelo sotaque estadunidense de Andy Russell, pode produzir um desses pontos de tensão na identificação do lugar em cena, que é reduzido ou agravado pelo entendimento de que este é um filme protagonizado por Carmen Miranda ou de que esse número ocorre em um clube noturno nova yorquino.

Algo importante de ser observado, no entanto, é que mesmo que os reconhecimentos que convidem a processos de identificação e leitura do lugar não estejam limitados ao que se encena no palco, as trocas performáticas que se desenvolvem nesse espaço são determinantes para que a reivindicação de lugar ocorra *de certo modo*. É determinante, por exemplo, que o Rio de Janeiro seja indicado, no palco de *Copacabana*, por coqueiros e coristas vestidas como Miranda, e não simplesmente por uma placa que indique explicitamente “Rio de Janeiro”. É igualmente determinante que sejam a voz de Russell e a coreografia de Dega que reivindiquem, na mesma cena, um lugar distante do Rio de Janeiro, o próprio clube Copacabana. Desse modo, compreendemos que o lugar que o palco dos musicais busca alcançar não depende apenas de uma reivindicação textual (em que se poderia dizer, “este é o Rio de Janeiro” ou “este não é o Rio de Janeiro”), nem apenas também dos reconhecimentos em torno do contexto dessa cena (em que sabemos que os personagens estão se apresentando em um clube e que em algum lugar desse clube ou desse filme se encontra Carmen Miranda), mas enfim da expectativa de que os desdobramentos performáticos e cênicos do palco e no palco conduzam, determinantemente, a sua própria identificação de lugar.

No número “The sping”⁴¹, que encerra o filme *Lourinha do Panamá* (dir. Norman Z. McLeod, 1942), a indicação textual, colocada através do filme, de que toda a narrativa é ambientada no Panamá durante a Segunda Guerra Mundial, também está longe de resolver por si só a identificação da encenação com o Panamá como lugar. Para reivindicar, reafirmar e sublinhar essa identificação, o número nos coloca diante de Lena Horne, atriz e cantora

⁴¹ Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=qs_zh1gjQS4 >. Data de acesso: 4 de outubro de 2021.

estadunidense, vestindo conchas marinhas como adereços na cabeça, nas orelhas e nos pulsos em um cenário cheio de plantas (FIG. 35). É a segunda vez que Horne se apresenta no filme⁴². Na primeira, ela canta “Just one of those things”⁴³, de Cole Porter, em um figurino menos destacado. Ela não usa turbante, apenas um adereço floral no topo do cabelo, que cai ondulado em um penteado por trás de seu pescoço (FIG. 34). Nós vemos pouco do seu corpo através do número além da parte superior dele, no que ela se movimenta pouco em cena, e a câmera vai se aproximando do seu rosto.

Em “The sping”, ao contrário, seu figurino ostenta uma diversidade de texturas e camadas, seus braços acompanham o ritmo da bateria e do bongô, seu quadril balança em sincronia com as suas mãos, e Horne se movimenta através do espaço, eventualmente contracenando com um homem negro que bate o bongô, vestido em uma camisa estampada com pequenas flores, brincos, turbante alto e um chapéu de palha sobre o turbante. Comentando sobre o figurino de Horne nesse número, e as expectativas de identificação em torno dele, Rosie Best (2020) escreve que:

Quase todos os elementos desse traje fortuito significam algo diferente. Itens como conchas podem significar o Caribe, mas o turbante de Horne combina com a tradição africana de vestimentas para a cabeça, e a extravagância da saia elaborada com estampas, camadas e bordados de Horne atesta o status da vestimenta como uma fantasia (tradução livre⁴⁴).



Figuras 34 e 35: Imagens do filme *Lourinha do Panamá*. À esquerda, Lena Horne no número “Just one of those thing”; à direita, Horne no número “The sping”.

Fonte: captura de tela.

⁴² Nos dois casos, Horne opera como um *specialty act* do filme. Ou seja, uma personagem que está presente apenas para aparecer nos números musicais, ausente da narrativa. Essa função de *specialty act* caía reiteradamente no gênero a artistas negros, como Horne, ou não estadunidenses, como Dega.

⁴³ Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=wBr1getTVrE >. Data de acesso: 4 de outubro de 2021.

⁴⁴ No original: “Almost every element of this haphazard costume signifies something different. Items such as shells might signify the Caribbean, but Horne’s turban speaks to traditional African headwear, and the extravagance of Horne’s elaborately patterned, layered and embroidered skirt attests to the garment’s status as costume”.

Os dois números ocorrem diegeticamente no mesmo espaço, mas a reivindicação de lugar agenciada por ambos segue orientações bem diferentes. Seria equivocados, no entanto, concluir que os dois números não reivindicam o mesmo lugar. Não podemos pensar as suas diferenças performáticas da mesma maneira que pensamos as do número de *Copacabana*, que fazem reivindicações discordantes de lugar. Em *Lourinha do Panamá*, por mais que a reivindicação de lugar feita pelas performances seja tensiva, os gestos e figurino de Lena Horne em “Just one of those things” funcionam como mais uma das camadas do figurino de Horne em “The sping”. Ambos os números reivindicam um espaço de multiculturalidade na América Central durante a Guerra, o trânsito entre o repertório estadunidense, o afrocaribenho, o latinoamericano e as possibilidades performáticas de todos eles. O lugar encenado é aquele em que essas duas aparições de Lena Horne são possíveis.

A própria Lena Horne ocupa uma posição nessa reivindicação de lugar que merece atenção. Sob contrato com a MGM, Horne era uma figura de destaque, descrita como a mais relevante celebridade mulher negra do período da Segunda Guerra (WILLIAMS, 2009), mas o estúdio estava interessado na possibilidade de uma ambiguidade racial na escalação de Horne, devido a sua pele mais clara (BEST, 2020). Localizar o Panamá como um espaço de trânsito cultural e performativo através de Lena Horne é um processo que busca também relocalizar Lena Horne para fora da sua identificação específica como uma estrela negra estadunidense e que propõe para ela a incorporação de “uma cacofonia de diferentes etnicidades” (BEST, 2020). As trocas performáticas nesses casos funcionam, portanto, tanto para uma identificação do lugar quanto para uma renovada identificação de Lena Horne, ressituada no Panamá pelo seu “sping” e seu Cole Porter. A ambientação textual no Panamá informa os espectadores sobre quem Lena Horne deve ser em cena. Mas é a presença de Horne em cena – agenciada pelas limitações impostas a ela pelo projeto que a MGM desenvolvia para ela –, a sua coreografia e figurino, que informam também o espectador sobre que lugar o Panamá deveria ser.

Concluo, por esse processo, que as reivindicações por uma identificação de lugar que se dão no palco do musical ocorrem também a partir de métodos criativos que buscam localizar não apenas o espaço cênico, mas também corpos, coreografias e vocalidades que se apresentam nesse espaço cênico. É interessante perceber como esses métodos de localização se desenvolvem na encenação, por produções estadunidenses, de outros lugares além dos EUA. Quando entendimentos do que seriam repertórios caribenhos ou da brasilidade são acionados em “The sping” e “My heart was doing the bolero”, dois exemplos de números não

integrados, relativamente independentes da narrativa de seus filmes, espera-se que eles estabeleçam uma diferença performática, que eles mesmos nos auxiliem na identificação do que constitui uma coreografia, um corpo ou um espaço caribenho e, conseqüentemente, o que constitui uma coreografia, um corpo e um espaço estadunidense. Atores performáticos conflitantes – como o sotaque estadunidense de Andy Russell e a persona de Lena Horne, por exemplo –, no entanto, determinam que essa localização e seu acionamento da diferença se dê mais frequentemente de maneira tensiva e sem solucionar, enfim, o problema do “que lugar é esse?”.

Proponho um último número para a elaboração desse problema. Em mais uma produção estadunidense ambientada fora dos EUA, *A noviça rebelde* (dir. Robert Wise, 1965), nós temos a protagonista Maria (interpretada por Julie Andrews), que foi cedida por um convento ao serviço doméstico de Von Trapp (interpretado por Christopher Plummer), um capitão austríaco, ficando responsável pela educação de seus sete filhos. Enquanto Maria conquista o capitão e a sua família, as relações políticas entre a Áustria e a Alemanha vão se tornando mais problemáticas, resultando enfim na invasão da primeira nação pela segunda. É explícito que Von Trapp se opõe a essa união política; é menos explícito, mas suficientemente evidente, que Maria também se opõe. Enquanto a circunstância geográfica em que habitam vai ficando mais e mais conflituosa, o capitão oferece em sua casa uma festa para celebrar seu noivado com a baronesa (interpretada por Eleanor Parker), um obstáculo a seu romance com Maria. No terraço da mansão, Maria tenta ensinar a um dos garotos Von Trapp o que ela mesma se refere como “uma dança folclórica austríaca”. Depois de ela trocar alguns passos atrapalhados com a criança, o capitão entra em cena e estende a mão para Maria. Assim, eles dançam a Ländler.

Quando Maria e o capitão dançam a Ländler, as reivindicações de identificação/localização do número estão, como em vários outros momentos desse mesmo filme, estabelecidas na encenação. A Ländler se insere diegeticamente na cena a partir da festa na mansão. Quando a música começa a tocar, as crianças indagam sobre ela, e é Maria quem explica o que eles ouvem e veem no salão. O número, que começa de fato quando o capitão entra em cena, funciona também como uma demonstração da dança para as crianças – ele também dura pouco, menos de dois minutos, pois é rapidamente interrompido quando Maria fica constrangida com a dança –, mas o momento entre Maria e o capitão aparece como um número musical pelos elementos fílmicos e coreográficos que são acionados. Primeiramente, Von Trapp conduz Maria para fora da ação narrativa (a festa e as

crianças a quem ela ensinava a dança), parando no centro do terraço. A câmera então adota uma posição distante, mostrando o terraço em um plano aberto, em que podemos ter uma dimensão tanto da dança quanto do espaço em que ela ocorre. E o quadro, excluindo as crianças e a passagem para dentro da mansão, estabelece esse terraço como um espaço à parte da ação, um palco para a dança. As transições de planos continuam a evidenciar os movimentos entre Maria e o capitão até a interrupção da dança por Maria, com apenas um plano antes disso em que a Baronesa chega e testemunha a dança, como parte de sua plateia.



Figuras 36 e 37: Imagens do filme *A noviça rebelde*.
Fonte: YouTube⁴⁵.

Dada pela maneira como a Ländler se insere na cena, como uma troca coreográfica breve, completamente atrelada à diegese do filme, é questionável se esse momento poderia se configurar como um número musical, a depender da maneira como se entende a própria noção de “número”. Em sua análise do filme, Richard Dyer (2002, p. 46) descreve um movimento, típico do gênero, entre “a narrativa (em que problemas, tensões e contradições são armadas) e os números (em que esses são resolvidos ou evitados)”. Essa descrição repete um tipo de inquietação em relação à organização interna do gênero musical que já descrevemos no início do capítulo, tentando dar conta das rupturas diegéticas e narrativas que o gênero permite que ocorram dentro das obras. É importante reconhecer que alguns momentos dos filmes musicais configuram números e que eles frequentemente estão, como é o argumento de Dyer (2002, p. 46), em função de entretenimento, operando a partir de “elementos sensórios-formais não representacionais”, tais como “música, movimento, cor, textura”. Ressalto que Dyer (2002, p. 47) está empreendendo em sua análise uma leitura ideológica de *A noviça rebelde* e que o autor compreende que “a ideologia dominante pode – e sempre tentará – operar” tanto na narrativa quanto nos números, mas ainda entendendo que “os números especialmente tendem a apresentar a si mesmos como domínios puros do sentimento, além da ideologia ou até além da cultura”.

⁴⁵ Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=dUFB0C6IQoo >. Data de acesso: 20 de julho de 2021.

Aqui as preocupações que desenvolvo diferem relativamente dos preceitos em que Dyer se baseia. Mais do que se a Ländler opera como um número, interessa-me como, ao operar como um número, ela constitui, na cena, um palco. Em um filme musical que se orienta por algumas limitações realistas, o número da Ländler faz com que o terraço dos Von Trapp se desdobre em cena como um palco, uma superfície que convida os personagens às suas trocas coreográficas – neste caso, a dançar a Ländler. Como palco, esse espaço se apresenta ao mesmo tempo como parte da mansão, da propriedade dos Von Trapp, da festa que ocorre ao lado, elementos daquilo que Dyer circunscreve como narrativa, e como à parte desses mesmos elementos, uma superfície que serve apenas ao desenvolvimento da dança, funcionando decisivamente como um elemento não narrativo. Como esse espaço pode ser encenado, simultaneamente, desses dois modos?

Para identificar o palco e localizar os números, é preciso que se operam neles metodologias de encenação que reivindicam ativamente essa identificação/localização, mesmo que eles constituam, a princípio, aquilo a que Dyer se refere como elementos não representacionais. Do figurino das coristas em *Copacabana* até a articulação entre a coreografia de Horne e o espaço caribenho, existe uma expectativa para que esses chamados elementos não representacionais se abram para leituras e sentidos que possam servir aos espectadores em suas práticas de localização dentro e fora do filme – pensemos, por exemplo, como as aparições de Horne em *Lourinha do Panamá* buscam relocalizar a figura de Horne como celebridade do entretenimento.

O evento histórico que ocorre durante a narrativa de *A noviça rebelde*, mais especificamente do que a ascensão do nazismo ou a Segunda Guerra Mundial, é a Anschluss, a ocupação da Áustria pela Alemanha nazista. Nessa narrativa, estão em jogo uma reconfiguração geográfica da pátria celebrada através do filme por elementos textuais, cênicos, performativos e, como no caso da Ländler, coreográficos. Esse não é o único número do filme em que a reiteração dos atos performáticos como pertencentes a uma cultura nacional ocorre. Em “The lonely goatherd”, Maria canta o iodelei (e Julie Andrews é corrigida pela própria Maria Von Trapp no programa de televisão *The Julie Andrews Hour*, em que a cantora demonstra um domínio performático do iodelei inalcançável até mesmo para os talentos de Andrews⁴⁶); em “Do-re-mi”, a abundância solar e verdejante da paisagem austríaca é evidenciada; e “Edelweiss”, escrita para a peça musical em que o filme é baseado,

⁴⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=g6j376yOlm4> >. Data de acesso: 20 de julho de 2021.

ficcionalmente descrita como uma canção popular austríaca, é confundida por turistas como o hino nacional da Áustria (KNAPP, 2004, p. 136).

Não há dúvidas de que a cena da Ländler se desenvolva a partir do que Dyer chama de elementos não representativos: música, movimento, coreografia, visualidades, texturas, fazendo dela um dos números musicais do filme. O que busquei acentuar aqui é que, pelas identificações que acionam (do Ländler como dança popular de uma nação ou do corpo de Horne atendendo a uma coreografia entendida como caribenha) esses elementos não estão resguardados de processos de localização. Quando o vestido de Maria roda segundo a dança, algo que só é possível porque ela veste uma roupa completamente diferente do resto dos convidados da festa, mais próxima de uma identificação com uma Áustria campestre, que o filme celebra, percebemos como muitas vezes esses elementos mesmos acionam processos de identificação, de maneira não muito diferente da forma com que o Mestre de Cerimônias de *Cabaret* nos convida a identificar Berlim no palco burlesco do Kit Kat Club. Será importante ter reconhecido essa identificação como um gesto reiterado dos números musicais para caracterizarmos, a seguir, as políticas do movimento que se desdobram em seus palcos.

3.4 Desdobramentos coreográficos no palco fílmico

No número “Who’s got the pain”, do filme *O parceiro de Satanás* (dir. George Abbott e Stanley Donen, 1958), Bob Fosse e Gwen Verdon anunciam sua entrada no palco com um grunhido melódico, na lateral do espaço, logo antes de marchar para dentro dele de costas, acompanhando o ritmo da música, com os braços erguidos sobre o ventre, sem tocá-lo, até a música pausar para um novo grunhido, que eles repetem enquanto viram o rosto para a plateia e erguem cada um o seu chapéu. A dança, através do número, constitui-se de movimentos evidenciados e localizados, de maneira que podemos quase sempre descrever em linhas gerais o que está se movendo nesse palco – enquadrado, dentro desse multiverso, quase como o palco dos vídeos que registram *A chorus line* na Broadway, por espectadores não identificados na plateia –, qual parte do corpo dos dançarinos e em que direção, de onde o movimento começa e com que gesto ele vai terminar.

Essa particular facilidade de descrição dos movimentos se dá também porque o palco apresenta poucos elementos cênicos além do corpo dos dançarinos. Há uma iluminação que acompanha a dança e há a música, que ajuda a organizar o seu ritmo, mas não há qualquer cenário além do palco nu. Como resultado, os dançarinos interagem apenas um com o outro, com o seu próprio figurino, com a câmera e com o palco. E assim, fora a letra da música (que

ela mesma se constitui de um conjunto de sugestões fonéticas, não apresentando nenhum sentido narrativo), o número se desdobra completamente em articulações entre os elementos não narrativos.



Figuras 38, 39, 40 e 41: Imagens do número “Who’s got the pain”, do filme *O parceiro de Satanás*.
Fonte: YouTube⁴⁷.

A partir daqui, eu quero refletir sobre os desdobramentos estético-políticos dessas trocas coreográficas que se dão no palco dos musicais. Para pensar especificamente as ações coreográficas como ações estético-políticas vou focar em números de dança predominantemente não narrativos. Esses números serão o já mencionado “Who’s got the pain” e dois números dos Nicholas Brothes, uma dupla de irmãos negros que participam, como *specialty acts*, dos filmes *Serenata tropical* (dir. Irving Cummings, 1940) e *Tempestade de ritmo* (dir. Andrew L. Stone, 1943). O sentido de estética e política que acesso é informado pelos reconhecimentos das relações entre arte e política de Jacques Rancière (2010), mas especialmente pela apropriação de André Lepecki (2012) da teoria de Rancière ao defender o conceito de *coreopolítica*.

Não estou abrindo mão de identificar e localizar esses elementos não narrativos, mas o que necessito fazer agora é relocalizar esses elementos como um desdobramento estético-político do palco, para além de suas vinculações narrativas a lugares extrafílmicos. Nesses três números, será observada a manifestação da dança como resultado de uma disciplina, como um

⁴⁷ Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=BlZuAVZH4w >. Data de acesso: 11 de agosto de 2018.

conjunto de movimentos ordenados, estudados, ensaiados e racionalizados. Se o palco pré-fílmico do musical, especialmente do musical de alto investimento econômico, como o gênero se realiza na Broadway, já sugere essa apresentação disciplinada da dança, o palco fílmico, mediado e decupado pela câmera, confere mais rigor ao desenvolvimento disciplinado da coreografia.

Ao mesmo tempo, as apresentações coreográficas aqui analisadas vão demonstrar como esse corpo dançante, disciplinado segundo as orientações do palco fílmico, não é um só. Há várias maneiras como uma coreografia disciplinada pode se desdobrar no palco do musical e há diversos corpos disciplinados (cada um a seu modo) que ela desdobra, e isso será refletido daqui até o fim do capítulo. Em “Who’s got the pain”, por exemplo, observa-se como pela repetição dos mesmos movimentos por cada dançarino, um homem e uma mulher, que estão vestidos também de maneira semelhante, a disciplina que é posta em cena não envolve uma gendrificação do corpo que dança, enquanto em outros números já mencionados neste capítulo, a Ländler ou “My heart was doing the bolero”, por exemplo, a execução disciplinar da coreografia passa por uma demarcada identificação de gênero dos corpos dançantes. Os corpos cantantes de “Who’s got the pain” também oferecem poucas relações entre a linguagem pronunciada da música e a produção de sentido, enquanto a produção de sentido da música cantada por Andy Russell em “My heart was doing the bolero” é crucial para localizar e se orientar disciplinarmente não apenas o corpo do cantor, mas todos os outros corpos que performam o número.

A minha atenção, no entanto, estará voltada para as maneiras como o palco age como solo dessa ação disciplinada, facilitando e mediando as coreografias que ocorrem nele e, assim, participando da produção desses corpos dançantes e cantantes disciplinados para se movimentar de certo modo. Busco recuperar, para isso, a materialidade mesmo de que se constitui esse espaço do palco: uma superfície lisa, tocada, deslizada e pisada por dançarinos, de onde eles saltam para outras superfícies, sobre a qual eles se aproximam e se distanciam entre si. Essa materialidade é constitutiva do que entendo aqui como o palco do musical. No número “Down Argentina way”⁴⁸, do filme *Serenata tropical*, por exemplo, o solo em que Fayard e Harold Nicholas (creditados como Nicholas Brothers) se apresentam não é o do palco de teatro, mas uma superfície de madeira lisa que suporta não apenas os dançarinos, mas, no mesmo patamar, no mesmo solo, as pessoas que frequentam o clube. É a maneira

⁴⁸ Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=HU-AfrNLHLU >. Data de acesso: 4 de outubro de 2021.

como essa superfície permite que os dois deslizem para trás, saltem e engajem no sapateado em um movimento rápido e fluído, ou seja, a maneira como ela auxilia nos exercícios coreográficos do gênero, que faz dela um palco do musical.

Nos três números – “Who’s got the pain”, “Down Argentina way” e “The jumpin’ jive” (número dos Nicholas Brothers em *Tempestade de ritmo*) – os dançarinos são filmados pela maior parte do tempo de corpo inteiro. O enquadramento, desse modo, tende a incluir o solo do palco (o solo que *é* o palco). A aparição do solo está associada à aparição do corpo inteiro do dançarino e a sua participação de corpo inteiro na dança. No caso de “Who’s got the pain”, o corpo de Fosse e Verdon é iluminado por uma *stage light* que escurece o resto do espaço, mas a coreografia que eles executam dispõe esses corpos em diferentes direções e orientações desse mesmo espaço. Quando entram no palco lateralmente, dançam de costas, viram-se de frente, para a direção da câmera e do público invisível, e se inclinam diagonalmente para trás (FIG. 38 a 41), o que Fosse e Verdon enfatizam é uma bidimensionalidade do palco como espaço cênico e a bidimensionalidade da câmera que filma o palco. Para a decupagem fílmica, não há necessidade de se submeter a essa coreografia plana. A câmera poderia acompanhar os movimentos de Fosse e Verdon e desmontar, assim, esse jogo de orientações do corpo dançante, mas, trabalhando junto ao corpo dançante, participando do seu jogo cênico, a câmera não rompe com a coreografia proposta, ela aceita a postura frontal diante do palco, embora a decupagem recorra a diferentes maneiras de trabalhar essa frontalidade.

Em “Down Argentina Way”, por outro lado, o espaço não é definido apenas pelas direções e movimentos dos corpos dançantes sob uma *stage light*, pois os Nicholas Brothers dançam cercados de um público atento, distribuído ao redor deles. Desse modo, tanto a coreografia dos corpos quanto a da câmera precisam flexibilizar noções de “trás” e “frente” enquanto os dançarinos entretêm os espectadores dispostos em todas as direções do espaço. Essas reelaborações espaciais se dão tanto nas dinâmicas entre os dois irmãos, em que um deles, por exemplo, apresenta um solo de sapateado enquanto o outro faz gestos com as mãos em direção ao primeiro, como se convidasse o público presente e a câmera a enquadrar o solo, quanto pela decupagem da câmera, que, na transição entre um momento e outro da dança – como entre o momento do solo e o fim dele – toma as oportunidades para mudar de posição, orientando também uma subsequente mudança de posição dos dançarinos (FIG. 42 e 43).



Figuras 42, 43, 44 e 45: Imagens do número “Down Argentina way”, do filme *Serenata tropical*.
Fonte: captura de tela.

A trama do filme, aspectos arquitetônicos reconhecíveis do espaço e o figurino localizam a cena no clube noturno argentino em que o número ocorre, mas a coreografia dos Nicholas Brothers localiza apenas a superfície do palco, como a forma plana sobre que saltam, deslizam e interagem. Mesmo que o número comece com eles cantando “Down Argentina way”, uma celebração do país, nenhum de seus movimentos depois disso indicam qualquer informação sobre o lugar. Nada disso, no entanto, impede que a sua coreografia seja atravessada por significados e sentidos narrativos. O filme, ambientado na Argentina, conta com Carmen Miranda, luso-brasileira, e os Nicholas Brothers, estadunidenses negros, como *specialty acts*, enquanto as estrelas estadunidenses e brancas Betty Grable e Don Ameche (este interpretando um herdeiro argentino) ficam responsáveis pelos números que estão mais envolvidos com o prolongamento do enredo. É significativa a distinção entre aqueles cuja participação no filme, e nos seus momentos de entretenimento, está envolvida no enredo, no desenvolvimento do personagem, e aqueles cuja participação em cena serve aos movimentos do ato por si mesmo, sem enredo, sem narrativa, sem desenvolvimento de personagem. Quando, como parte da coreografia que executam no número, eles saltam alto demais, levantando-se em um instante e engajando uma troca rápida de movimentos, os Nicholas

Brothers cumprem a função que lhes cabe no filme, uma função circunscrita na superfície desse palco. A racialização da coreografia não se dá pela realização de movimentos racialmente específicos, mas pela delimitação entre o que é realizado no palco e fora do palco no mesmo filme, e do entendimento não pronunciado de que corpos podem realizar cada uma dessas coisas.

Nas suas atribuições tanto estéticas quanto narrativas, os palcos e a câmera, agindo na construção dos palcos, circunscrevem as funções coreográficas dos personagens e dos artistas que incorporam esses personagens. Em “Down Argentina way” é observável como a superfície do palco permite que os sapatos dos dançarinos deslizem sobre ele (FIG. 44 e 45), o que abre o número para um conjunto de movimentos que não estará presente, por exemplo, no número “The jumpin’ jive”, com os mesmos dançarinos. Deslizando no lugar de pular, os Nicholas Brothers evidenciam uma relação com o espaço tão necessária para a elaboração do número quanto vimos nos casos de *Cabaret*, *Copacabana* e *A noviça rebelde*, mas dessa vez essa relação não se dá de antemão com a narrativa, cenografia ou letra da música, mas com o palco como solo do número. Esse solo, no entanto, desdobrando a ação dos corpos sobre ele, logo retoma o seu trabalho, mesmo como superfície, para a narrativa.

Deve-se evitar, no entanto, que a coreografia seja entendida “como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social” (LEPECKI, 2012, p. 46). Acompanhamos sim a ideia de que a coreografia age politicamente, mas como “a matéria prima, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política” (LEPECKI, 2012, p. 46), uma política que aparece pela organização e orientação dos corpos em relação uns com os outros. É preciso estar atento também para como o ato de coreografar – e coreografar para o cinema reitera isso – prevê uma descrição do corpo que tende a ser unívoca e normativa (FOSTER, 2010), estabelecendo mais do que as possibilidades de movimento, os seus limites. O que se propõe refletir é a maneira como o palco do musical e a câmera que o filma agem formalmente sobre essa encenação e movimentos dos corpos dançantes e, desse modo, necessariamente, sobre a ação política desses corpos.

Para compreender o trabalho da câmera e da decupagem nesses números, é preciso reconhecer que eles antecedem maneiras de filmar coreografias de números musicais que decompõem o corpo dos dançarinos a partir de artifícios de enquadramento como o *close-up*, produzindo assim o que Erin Brannigan (2011, p. 44) chama de “microcoreografias descentralizadas”, o tipo de encenação coreográfica que vemos em *Cabaret* ou em outros

filmes dirigidos por Bob Fosse. Nos números aqui discutidos, a decupagem não desmonta o corpo, mas circunscreve o seu campo de aparição e, conseqüentemente, de movimento junto ao palco.

Informar o espectador sobre o corpo em cena (o que constitui esse corpo, o que ele faz e como ele age) é uma das funções de que a decupagem fílmica já está encarregada mesmo nesses números. Nesse processo de informar sobre o corpo cênico, para conseguir realizar isso segundo os padrões normativos de produção de sentido da linguagem hollywoodiana, a decupagem tanto conta com um desdobramento disciplinado do corpo como age para que ele ocorra. Já entendemos que o processo disciplinar dos corpos em cena no palco do musical é variável e não produz, como resultado, um único corpo dançante, mas permanece a dúvida sobre como essa diferença é produzida, como ela se desdobra na superfície plana do palco do musical. Quando discute as possibilidades empáticas que se desenvolvem a partir de processos coreográficos, Susan Leigh Foster (2010) diz que o processo disciplinar “produz um sentido cinestésico distinto do corpo, e é essa experiência do corpo, seu movimento e sua locação, que, por sua vez, estabelece os limites e as condições com que uma conexão empática com o outro pode emergir”. Essa elaboração de Foster pode nos levar para além das trocas coreográficas entre os corpos de dançarinos, colocando-nos, por exemplo, diante de uma relação entre eles e a câmera de modo que esses corpos dançantes não apareçam apenas como sujeitos de uma ação disciplinar da câmera, mas também como elaborando as condições de relação com esse corpo disciplinador, seja o palco ou o dispositivo fílmico.

Nesse sentido, observemos como a circunscrição espacial do número e da coreografia dos Nicholas Brothers se altera radicalmente de “Down Argentina way” para “The jumpin’ jive”. A diferença se estabelece já ao início do segundo número, pela maneira como os dançarinos são convocados a ele. “The jumpin’ jive” é parte do filme musical *Tempestade de ritmo*, um de sete filmes musicais produzidos durante as primeiras décadas do som síncrono em Hollywood a apresentar um elenco completamente negro. *Tempestade de ritmo*, em particular, é ambientado no universo do entretenimento negro. Os seus protagonistas são uma cantora (interpretada por Lena Horne) e um dançarino (interpretado por Bill Robinson) que se desencontram através de uma longa carreira como estrelas do entretenimento. “The jumpin’ jive”, um número não integrado, começa com Cab Calloway cantando e conduzindo a Cotton Club Orchestra em um clube noturno. Calloway se aproxima da plateia em um dado momento do número, e de uma das mesas se levantam os Nicholas Brothers, inicialmente

acompanhando Calloway em seu *scatting* – vocalização cantante que busca imitar o som de um instrumento – e logo saltando sobre a mesa e iniciando o seu número de dança.



Figuras 46 e 47: Imagens do número “The jumpin’ jive”, de *Temporada de ritmo*, colorizado. Fonte: YouTube⁴⁹.

Através do número, os Nicholas Brothers repetem movimentos que já apareciam em “Down Argentina way”. Eles saltam, caindo sobre o chão com as pernas abertas, e se erguem movimentando apenas os tornozelos. Eles deslizam novamente sobre parte do palco, mas a questão é que esse palco se expande. Apresentando-se para uma plateia negra, é possibilitado que o espaço da audiência seja incorporado ao espaço da apresentação, que a mesa onde se sentam dois espectadores do número possa operar como palco. E essa ampliação da superfície continua através do número, no que os dois saltam para cima dos púlpitos da orquestra e sapateiam pulando de um para outro, transitam para outro cenário, ainda diegeticamente colocado dentro do salão do clube, onde há um tipo de escadaria com poucos, mas altos, degraus, que funcionam também não apenas como caminho usado pelos dançarinos para um outro patamar, mais elevado, do salão, mas esses degraus mesmos (como as mesas, os púlpitos e o próprio salão) como palco da dança. Se a superfície do chão do salão permite, como a de *Serenata tropical*, que eles deslizem sobre ela, a maneira como o palco se expande para outras superfícies do clube noturno exige e possibilita a eles uma variação maior de movimentos coreográficos.

Escolhi esses números esperando demonstrar que os desdobramentos coreográficos do filme musical, ainda que sejam identificados e localizados através de diversos artifícios e por um reconhecimento da narrativa que enquadra esses números, também se localizam a partir de uma troca performática com a superfície do palco, apropriada por dispositivos audiovisuais

⁴⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IoMbeDhG9fU> >. Data de acesso: 18 de agosto de 2021.

como parte de uma superfície fílmica. Entendo que o reconhecimento dessa aparição do lugar a partir de trocas coreográficas é tão relevante quanto o aparecimento do lugar a partir dos esforços de localização da narrativa – esforços esses que, como vimos nos números de Lena Horne em *A lourinha do Panamá*, passam pela coreografia. O objetivo, portanto, não é defender que as coreografias se desdobram, nesses filmes, livres de qualquer atribuição de sentido e, conseqüentemente, de lugar, mas como sua encenação sobre os palcos fílmicos reivindicam um espaço e uma ação estética que tanto informam o aparecimento desse lugar narrativo quanto estão também além do seu alcance. Esse entendimento conjunto será muito importante para lermos a reaparição do chamado “grande salão branco” (LANGFORD, 2005) no filme musical, que será discutido, ainda a partir dos princípios teóricos sobre coreografia que aparecem em Lepecki, a seguir.

3.5 O grande salão branco

Levando em consideração o que foi discutido até aqui, seria desinteressante continuar a buscar uma distinção entre o que pertence ao domínio da narrativa e o que pertence ao domínio da audiovisualidade, do coreográfico e da forma. Nas ações coreográficas, como estabelece Randy Martin (1998, p. 57) “já não é possível esclarecer o que está dentro e fora da dança”. E a reiteração cênica que descrevo neste ponto será demonstrada como um dos sintomas recorrentes dessa indistinção no gênero do filme musical. Essa é a do *big white room*, que aqui traduzo como o “grande salão branco”.

O grande salão branco se refere a espaços onde os personagens dos filmes musicais integrados dançam. O salão pode funcionar como palco para uma audiência presente, mas ele não é um palco de teatro, porque geralmente está localizado dentro dos clubes e hotéis por onde circulam os personagens. Dos números que já foram trabalhados neste capítulo, “The jumpin’ jive” é o que mais diretamente se associa a esse tipo de espacialidade. Cab Calloway e os Nicholas Brothers se apresentam em um clube noturno, e o cenário é montado por uma variação de ambientes arquitetônicos típicos da *art déco*. Texturalmente, ele tende a ser um espaço de solo liso, apropriado para a dança – e por isso é tão interessante a maneira como os Nicholas Brothers trabalham essa textura, recusando a estabilidade plana do salão. É importante enfatizar que, embora isso não seja necessariamente constitutivo de outros palcos do musical, este é um espaço onde se dança, pois é na abertura da possibilidade da dança que essa superfície cumpre sua função no gênero.

O grande espaço branco tende a ser associado aos musicais estrelados por Fred Astaire e Ginger Rogers (LANGFORD, 2004). Esses filmes são ambientados em lugares que tipicamente, no imaginário do filme musical, apresentam dentro deles as superfícies do grande salão branco, como hotéis, clubes e cruzeiros, constituindo o seu próprio multiverso ficcional dentro daquele do palco. A crítica Carrie Rickey (2002) descreve os números de Astaire-Rogers, pela dança que ocorre geralmente em um único plano contínuo como:

Sem trapaça. Sem filmar o corpo (ou partes do corpo) em segmentos. Uma das belezas de seus movimentos é a das figuras completas navegando um espaço real. Outra beleza: roupas à medida da sugestão, e não do explícito. Da mesma forma a música e as letras, alternadamente lúdicas e lamuriosas (escritas por nomes como Irving Berlin, os Gershwins e Cole Porter), todas variações de um dos Dois Grandes Temas da vida. Esses seriam Sedução e Amor, que são muito mais duradouros, para não mencionar universais, do que o sexo simulado (tradução livre⁵⁰).

Nesse trecho, a crítica vincula a apresentação coreográfica do filme ao figurino e à música, trabalhando juntos na produção de uma erotização elevada pelo recato. O trecho sugere o tipo de encenação (“sugestiva, mas não explícita”, “lúdica e lamuriosa”, sujeita a um tema “duradouro” e “universal”) que é esperada desses grandes salões brancos (FIG. 50 e 51). As expectativas de Rickey trabalham em torno de um desdobramento político dos números de Astaire-Rogers. Os adjetivos que ela escolhe para esses números se referem não apenas aos padrões formais de encenação deles, mas a todo o seu regime de aparição. Desavisadamente, quando assim descreve de maneira generalizada o mundo dos filmes de Astaire-Rogers, inclusive diferenciando esse mundo do “videoclipe contemporâneo, onde cortes rápidos pontuam o ritmo do hip-hop” (RICKEY, 2002), a crítica compartilha do “entendimento de dança como coreopolítica, uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto” seria “a política do chão” (LEPECKI, 2012, p. 47).

Lepecki (2012) utiliza o conceito de “política do chão” a partir do jornalista Paul Carter. Para Lepecki e Carter, o chão é “um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação” (LEPECKI, 2012, p. 47). Desde que comecei a descrever os desdobramentos coreográficos que se dão no palco (e na ação do palco como superfície) estou interessado em partilhar com Lepecki (2012, p. 47) a atenção à “política coreográfica do chão”, “à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam” e, o que é mais importante para pensarmos o funcionamento do

⁵⁰ No original: “No cheating. Not shooting dances (or body parts) in segments. One of the beauties of their moves is that of whole figures navigating real space. Another beauty: clothes that are suggestively tailored rather than explicit. Likewise the music and lyrics, alternately playful and plaintive (written by the likes of Irving Berlin, the Gershwins, and Cole Porter), all variations on one of life’s Two Big Themes. These would be Seduction and Love, which are a lot more enduring, not to mention universal, than simulated sex”.

grande salão branco, a “como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também *se* transformando no processo” (grifo do autor).



Figuras 48, 49, 50 e 51: Imagens do número “Cheek to cheek”, do filme *O pícolino*.
Fonte: captura de tela.

O grande salão branco apresenta uma oportunidade para se pensar a dialética pela qual “uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças” (LEPECKI, 2012, p. 47). Compreender o palco do musical como o chão de Lepecki implica na compreensão do funcionamento do palco como uma superfície que desdobra ou age no desdobramento de uma coreopolítica, ou seja, de uma coreografia que age estética e politicamente⁵¹.

No musical integrado, há um movimento que conduz os personagens de fora para dentro do número. Do momento em que eles ouvem uma melodia para o engajamento coreográfico com essa melodia. Usando também os filmes de Astaire-Rogers como exemplo,

⁵¹ Lepecki escreve no sentido de um desejo de subversão, de localizar aquelas coreografias com potencial para reconfigurar políticas, desafiar a coreografia normativa; e o grande salão branco, ao contrário, está mais próximo do chão em sua função normativa. Interessa-me, enfim, pensar no palco do musical como chão de modo a pensar o palco como superfície na qual se desdobram coreografias políticas que informam essa superfície e são informadas por ela, ainda que, no caso do grande salão branco, essas não sejam coreografias de ruptura.

Erin Brannigan (2011, p. 141) descreve esse movimento entre o antes e o durante o número como ocupando “um meio-termo nebuloso – uma mudança trêmula do cotidiano ao extraordinário, a falha na interface entre caminhar e dançar”. Esses momentos são usados também para que o filme negocie a transição diegética entre os outros momentos do filme e o número (BRANNIGAN, 2011, p. 141), mas quero observar como, no número “Cheek to cheek”, do filme *O picolino* (dir. Mark Sandrich, 1935), o resultado mais emblemático da parceria Astaire-Rogers, esse momento serve para que os personagens se conduzam para o palco e para o desdobramento coreopolítico do grande salão branco.

Em “Cheek to cheek”⁵², os personagens de Astaire e Rogers estão dançando em um salão ocupado também por vários outros casais (FIG. 48). A música em questão toca no ambiente, mas os dois dançam como os outros casais, acompanhando movimentos simples. Eles conversam sobre questões do enredo e estão enquadrados em primeiro plano. É evidente que, apesar da música e do salão, eles ainda não estão dentro do número. É quando Astaire começa a cantar a melodia do salão para Rogers que ele aos poucos a conduz para fora do enredo. Encostando Rogers em uma pilastra, Astaire encontra um enquadramento em que já não vemos nenhum outro par (FIG. 49). Estamos diante de um número musical, mas o primeiro plano ainda indica que não é um número de dança. É apenas quando Astaire conduz Rogers por uma travessia para o terraço do hotel onde estava o salão que eles são enquadrados em plano geral (FIG. 50 e 51), e o número de dança começa. O grande salão branco, desse modo, é convidado a aparecer em cena como o chão coreográfico desse par. Para que possam dançar ao seu modo, Astaire e Rogers se conduzem para o solo adequado para seus movimentos.

O grande salão branco, que, no caso de “Cheek to cheek”, aparece como o terraço do hotel, é o domínio espacial específico do número de dança. É o palco em que a dança se localiza superficialmente, o artifício cenográfico reivindicado para produzir os efeitos descritos na crítica de Rickey. O palco, como superfície, assemelha-se ao “lugar supostamente neutro”, descrito por Lepecki (2012, p. 47) como o desdobramento topológico da *pólis*. Em seu texto, Lepecki (2012, p. 47-48) compreende que “a *pólis*, o urbano da contemporaneidade, se apresenta como um palco”, o solo “sempre aberto para a construção infundável de toda sorte de edificações que justamente determinam e orientam o urbano como nada mais do que o palco para a circulação dos emblemas do autônomo”. Enquanto Lepecki busca a *pólis* como

⁵² Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=ILxo-TUkzQQ >. Data de acesso: 4 de outubro de 2021.

“fantasia político-cinética da contemporaneidade”, busco pensar o palco do filme musical como uma incorporação dessa fantasia.

A partir de sua leitura de Hannah Arendt, Lepecki (2012, p. 48) relaciona “a construção do espaço físico do urbano enquanto espaço de visibilidade e circulação do cidadão” a uma “coreografia da cidadania”. Essa construção é “o elemento necessário que precede a política e lhe dá chão” (LEPECKI, 2012, p. 48). O âmbito arquitetônico, da fabricação física do espaço, a construção do chão/palco, o solo do urbano, para Lepecki, e a superfície das ficções audiovisuais aqui analisadas, é anterior ao âmbito da ação política (LEPECKI, 2012, p. 48). Lepecki recorre aqui à genealogia da política organizada por Arendt, no que a autora (1998, p. 194-195 apud LEPECKI, 2012, p. 48) entende que: “antes de os homens começarem a agir, um espaço definido teve que ser assegurado – bem como uma estrutura teve que ser construída – dentro do qual todas as ações subseqüentes poderiam então tomar lugar”.

O reconhecimento do grande salão branco como sítio de um tipo de coreografia específica do filme musical demonstra a maneira como o desenho do solo arquitetônico funciona como “o suporte material necessário para conter a efemeridade, a precariedade, o deslimite e a imprevisibilidade ontológica da política, ou seja, do agir que tem como produto apenas o agir” (LEPECKI, 2012, p. 48). Isso significa dizer que, embora a construção da superfície anteceda a ação coreográfica, ela delimita as suas possibilidades de movimento. As coreografias de Astaire-Rogers solicitam as superfícies do grande salão branco, e assim eles dançam nos terraços, gazebos, clubes, navios e quartos de hotel. O palco, como solo da coreopolítica, delimita também o espaço de aparecimento dos Nicholas Brothers em *Serenata tropical*, assim como é apenas na superfície do clube Copacabana que os artifícios do número “My heart was doing the bolero” poderiam se desenvolver da maneira como ocorre.

Devido a sua aparição nos musicais integrados hollywoodianos da década de 1930, o grande salão branco tende a ser associado com uma arquitetura e decoração *art déco* que geralmente compõem a cenografia desses filmes. Essa relação não pode ser entendida como meramente coincidente, pois a textura das superfícies urbanas armadas segundo a *art déco* são reconhecidas – por Giuliana Bruno (2014), por exemplo – como produtoras de uma sensibilidade que procura a modernidade como superfície, em que esta aparece como o “aspecto criador e definitivo da estética da modernidade” (BRUNO, 2014, p. 55).

Lepecki (2012, p. 48) compreende “a construção do urbano como espaço de contenção *arquitetônica*” (grifo do autor) da dança-política. Relacionar o conceito de chão em Lepecki à superfície de Bruno funciona porque temos aqui duas leituras sobre como a produção de espaços arquitetônicos do urbano desenvolvem um sensível estético. A diferença é que, para Lepecki, esse sensível é percebido pelo seu potencial político, no que o autor acompanha a teoria de Rancière de estética, política da arte e partilha do sensível. Escrevendo sobre dança e coreografias urbanas, o seu chão é enfim percebido no espaço urbano como solo de uma coreopolítica. A teoria de Bruno não se envolve tanto com os desdobramentos de ação política das recriações do sensível a partir das superfícies urbanas, da arquitetura, dos tecidos e das projeções, mas também não contradiz, de maneira alguma, as repercussões políticas que são identificadas por outros autores. Se as superfícies agem sobre os afetos, as sensibilidades e as maneiras de ser e perceber, logo se conclui que elas são as bases arquitetônicas, superficiais, de uma coreografia política. Pelo caminho de volta, conclui-se também que a coreopolítica encontra chão em superfícies texturadas, agentes de uma dinâmica sensível em que, a partir de uma relação háptica – do toque dos sapateados na superfície, do movimento e da sonoridade acionados por esse toque –, desdobra-se a dança.

Evidentemente, as dinâmicas superficiais que a cena desdobra como coreografia vão além desses movimentos de contato com o palco ou com as demais superfícies cenográficas ao estilo da *art déco*. A elaboração coreográfica de “Cheek to cheek”, por exemplo, passa pelo aspecto esvoaçante do tecido que compõe o vestido de Ginger Rogers, assim como pela continuidade da música através da dança. O palco, no entanto, é o chão que permite e delimita essas trocas superficiais. Ele opera, assim, como mediador dos desdobramentos estético-políticos dos números musicais – é mais uma superfície, mas, ao mesmo tempo, é o solo em que se dão esses contatos superficiais da encenação.

Lepecki (2012, p. 49) define essa dinâmica entre o chão e a coreopolítica como uma entre “construir tangíveis” – os “prédios, ruas, vias de circulação e leis”, para o autor, e os palcos e superfícies cenográficas para o propósito de nossa análise – e “agir intangíveis” – as “danças, políticas”. A questão que Lepecki coloca, no entanto, é se esses agir intangíveis são capazes de refazer os construir tangíveis. A coreopolítica como prática de recriação desse chão do urbano é que interessa o autor.

O quanto dessa recriação do espaço a partir de uma concepção da coreografia como ação política o grande salão branco ou até o palco do filme musical tornam possível? É

entendido que as coreografias fílmicas do musical hollywoodiano são extensivamente ensaiadas e coordenadas por um processo que conduz a uma disciplinação do corpo dançante tanto pelas padronizações do gênero quanto pela ação da câmera e da decupagem. A dança nos musicais hollywoodianos do período também está ligada a uma identificação dos artistas que estrelam cada filme, por meio de “diversas técnicas e influências culturais” e “características físicas individuais”, mesmo que essa individualidade esteja em geral limitada a “passos padronizados” e “sequências retiradas do estoque” (BRANNIGAN, 2011, p. 145). Como esses processos padronizados e tipificados podem se desdobrar no que Lepecki descreve como a prática de recriação do chão?

Para pensar essa questão, vou deixar esse grande salão branco autoevidente dos musicais integrados da década de 1930 e pensar maneiras como ele pode ser construído no gênero para fora das temáticas do entretenimento em clubes e hotéis modernos que fazem parte dos filmes estrelados por Astaire-Rogers e outros como eles. Quero demonstrar que é a partir de uma elaboração coreográfica, tanto da dança quanto dos dispositivos audiovisuais, que o grande salão branco é posto em cena. Com isso, parto para um filme musical majoritariamente ambientado nos interiores de um prédio executivo, *Como vencer na vida sem fazer força* (dir. David Swift, 1967).

Vou usar como exemplo o número “Brotherhood of men”, o clímax do filme. Nele, Finch (interpretado por Robert Morse) apresenta ao presidente da empresa ficcional em que o enredo é ambientado uma defesa da permanência de todos os funcionários de colarinho branco (inclusive ele mesmo) depois de uma crise de relações públicas que ele causou. O cenário é um salão que deve ser identificado como o escritório desse chefe executivo. Todo o piso desse espaço é coberto por um tapete vermelho escuro, e o único objeto visível no centro desse tapete é uma longa e densa escrivaninha. Finch começa o número falando com o presidente de cima da escrivaninha, ele salta para o chão e começa a sua defesa por uma “fraternidade de homens” se aproximando dos outros funcionários e apontando para eles. Então, Finch dá uma deixa que sugere a aproximação dos personagens à escrivaninha, diante da qual o presidente está sentado, de costas para a câmera, desde o início do número. Os funcionários, agora formando um coro, inclinam-se sobre os objetos e cantam a música já iniciada por Finch, que se afasta para permitir que o número que ele acionou se desenvolva. A partir daqui, o coro, composto por algo em torno de 20 homens, eventualmente conduzido por Finch, organiza-se coreograficamente, enfileirando-se em um círculo através desse espaço, cantando e batendo palmas.

A sequência coreográfica do número se desdobra em movimentos em tudo diferentes do que se apresenta nos números de Astaire-Rogers. Em sua análise de “Cheek to cheek” e das coreografias de Ginger Rogers nos filmes estrelados pela dupla em geral, Brannigan (2011, p. 148) percebe como Rogers “parece relaxada apesar de suas poses”, sugerindo “uma aparente falta de esforço nos seus movimentos”; o sapateado de Rogers é “contido e delicado”, e há “uma relativa falta de animação em seu rosto”; seus movimentos são “leves, graciosos e relaxados”, e “ela raramente levanta os braços, mantendo-os baixos e simples”. Enquanto isso, os movimentos do coro em “Brotherhood of man” são grosseiros e apresentam pouca ou nenhuma sofisticação aparente. Esses dançarinos são desorganizados, iniciam e encerram movimentos em tempos diferentes, como se improvisassem o número de algum modo. Eles erguem os braços para bater palmas, um dos movimentos sugeridos por Finch, de forma pouco coordenada e orientam suas cabeças e olhares para direções diferentes (FIG. 52). Basta que Finch aja de certo modo para que o coro improvise uma repetição do mesmo gesto, desde erguer os braços até apertar as mãos uns dos outros. Assim, o coro parece agir como um grupo de dançarinos acompanhando uma brincadeira de “Siga o mestre”, jogo infantil em que uma figura principal faz uma sequência de ações que deve ser acompanhada por um grupo, que não está previamente informado da sequência. No lugar de sapatearem nesse espaço, eles batem palmas, uma substituição vulgar do papel sonoro que o sapateado ocupa nos números musicais de Astaire-Rogers, operando como um acompanhamento rítmico da música semelhante a um instrumento de percussão. No caso de “Brotherhood of men”, isso pode se dar também porque a superfície do salão/escritório não é adequada para o sapateado justamente por, coberta por um tapete, abafar a sua sonoridade.

Ainda assim, a coreografia que é encenada no número organiza esse solo como um palco. O enquadramento, que observa o espaço sempre da mesma perspectiva (no que os planos são todos concebidos para dirigir o olhar em uma mesma direção do espaço, como o olhar de um público de teatro), também participa dessa organização. Por mais que a cenografia construa aquele espaço concebendo o seu uso como palco, são essas ações coreográficas (dos atores e da decupagem) que leem e reescrevem o chão, “reinscrevendo-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar” (LEPECKI, 2012, p. 49). O grande salão branco está no número pela maneira como a coreografia abre aquele espaço, transformando-o de um espaço narrativo em um espaço de dança (FIG. 52 e 53). Transformando o escritório presidencial em palco, em um grande salão branco, “Brotherhood of men” reitera um procedimento que atravessa o filme: operar, por meio da coreografia, a sátira do trabalho

executivo, ressaltando não apenas a artificialidade desses interiores pelo texto cômico, músicas, etc., mas por uma observação daqueles espaços como palcos e do corpo que atravessa esses espaços como corpos sobre palcos. Se a dança em “Brotherhood of men” é menos virtuosa que a de “Cheek to cheek”, isso serve também para se encenar a dança, a coreopolítica, que não é do artista nem do dançarino virtuoso.



Figuras 52 e 53: Imagens do número “Brotherhood of men”, do filme *Como vencer na vida sem fazer força*.
Fonte: YouTube⁵³.

Que o espaço do escritório não seja a princípio um palco de teatro, que ele precise ser percebido e organizado coreograficamente como palco ou salão para operar desse modo, é também algo relevante para se considerar como esse espaço modula os movimentos dos personagens. Um solo que não ressoa os toques dos sapatos, por exemplo, pede por outros movimentos de produção sonora e rítmica da coreografia. Em outro número do filme, “A secretary is not a toy”, os corpos dançantes fazem movimentos enfileirados ou até sentados em suas escrivaninhas, cumprindo coreografias de trabalho como coreografias de dança. Desse modo, percebemos como o chão participa da coreopolítica ao determinar os gestos do corpo que cria esse próprio espaço, “reorientando assim todo o movimento, reinventando toda uma nova coreografia social” (LEPECKI, 2012, p. 49).

Deve ser considerado o papel político que o enquadramento fílmico dessas coreografias cumpre. Como um aparato ideologicamente comprometido, ele limita as trocas coreográficas a uma forma padronizada. O que acentuo, no entanto, é que essa padronização tem sua própria flexibilidade, e as extensões dessas flexibilidades são dadas pelas ações coreográficas dos números musicais, que agem na extensão e/ou conformidade aos padrões. Além disso, proponho que, como os palcos dos filmes musicais (incluindo aqui os cenários que, como vimos, operam como palco) funcionam frequentemente como reimaginações do teatro filmado descrito por Xavier, muitos desses enquadramentos estão em direto desacordo com os princípios de transparência e impressão de realismo, pela via do naturalismo, da

⁵³ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=DhUcvFP_Tas >. Data de acesso: 27 de agosto de 2021.

imagem que deseja parecer verdadeira, por meio de que se entende (XAVIER, 2005) que o discurso fílmico-ideológico hollywoodiano opera.

Em “Brotherhood of men”, como também em todo o filme, a decupagem integra um grupo de elementos que interrompe uma apresentação realista de um espaço que estaria, em sua identificação narrativa, distinto daqueles de uma indústria e cultura do entretenimento que aparecem em filmes musicais integrados. Um outro elemento que age nesse mesmo sentido, um dos principais, é a atuação de Robert Morse. Como Finch, um limpador de janelas que é miraculosamente presenteado com um livro que usa como guia para se infiltrar e ser galgado ao topo da hierarquia empresarial, Morse age como uma figura consciente de toda a encenação, frequentemente evidenciando seus artifícios ou os dispositivos que fazem parte dela. Não apenas o personagem inicia o número analisado e conduz alguns de seus movimentos, é também ele quem orienta a posição dos corpos dançantes para diante da câmera, estabelecendo uma frontalidade tanto do número quanto da relação que este estabelece entre o espectador e o espaço. Finch está sempre consciente do funcionamento do cenário como palco e das suas ações e movimentos como ocorrendo sobre um palco, e essa consciência orienta os seus movimentos e a sua condução do espaço fílmico.

O papel que Morse exerce na coreografia não apenas dos números, mas de todo o filme, não é tanto uma singularidade de *Como vencer na vida...* quanto um desdobramento de uma dinâmica identificada pela presença fílmica de diversas estrelas do cinema musical. Em relação a como essa coreografia de atores dos musicais é expandida para além dos números de dança, Brannigan (2011, p. 152) estabelece que a:

atenção ao corpo movente da estrela do filme musical, que é privilegiada pela *mise-en-scène*, câmera e edição, não pode ser limitada a distintos ‘números’, especialmente enquanto sequências de dança se movem para dentro e fora de cena demandando outras modalidades corporais. O foco intenso e os prazeres associados da familiaridade promovida nos números de dança são transportados para a nossa maneira de ver a artista ao longo de todo o filme. Esse foco é ampliado pela possibilidade de, a qualquer minuto, a *performer* passar pela anacrusis gestual e se engajar em uma dança⁵⁴.

Essa operação pode servir para expandir alguns aspectos coreográficos dos números de dança através do filme. Em *O picolino*, por exemplo, qualquer espaço frequentado por Fred

⁵⁴ No original: “This focused attention on the film musical star’s moving body, which is privileged by the *mise en scène*, camera, and editing, cannot, in fact, be limited to discrete “numbers” especially as dance sequences move in and out of scenes demanding other corporeal modalities. The intense focus and associated pleasures of familiarity promoted in the dance numbers are carried across to our way of viewing the performer throughout the entire film. This focus is magnified by the possibility that, at any minute, the performer will move through the gestural anacrusis and into a dance”.

Astaire ou Ginger Rogers pode ser tornar um espaço de dança. Isso se dá porque há uma reiteração, nos espaços comuns em que os personagens transitam, da cenografia habitual de seus números, as superfícies urbanas modernas. Isso se dá também porque Astaire e Rogers estão presentes nessas cenas. O resultado é o entendimento de que, a qualquer momento, Astaire pode iniciar um número de sapateado em seu quarto de hotel, como de fato chega a ocorrer, porque as circunstâncias da encenação (presença do ator e cenografia) são suficientemente adequadas para isso.

O que Brannigan nos leva a compreender é que o corpo da *performer* no filme musical é um corpo que está sempre disposto ao número, ao engajamento a uma coreografia espetacular, o que é decorrente da nossa familiaridade e atenção a como esse corpo age coreograficamente. O que busco acentuar a partir disso é que o espaço no filme musical também é um espaço disposto ao número, ao engajamento coreográfico, ainda que as maneiras formais dessa invocação coreográfica dos espaços cênicos no musical sejam variáveis.

O grande salão branco é um caso interessante de lugar reiterado através do filme musical justamente porque ele é configurado pela nossa familiaridade com a linguagem coreográfica do gênero, em que se estabelece que as superfícies urbanas modernas são superfícies em que se dança. No número “The rich man’s frug”, do filme *Charity, meu amor* (dir. Bob Fosse, 1969), há uma apropriação dessa familiaridade na sua apresentação cênica e coreográfica de um clube noturno da alta sociedade, um lugar ao qual a protagonista do filme, uma prostituta interpretada por Shirley MacLaine, não pertence.

Em *Charity, meu amor*, há diversas superfícies urbanas que são convidativas ao idioma gestual (BRANNIGAN, 2011) da personagem, mas o grande salão branco não é ainda, até o momento do número, uma delas. Desde *O picolino* até *Como vencer na vida...*, as delimitações espaciais do grande salão branco circunscrevem os corpos cênicos que participam dos desdobramentos coreográficos desse chão, mas é em *Charity, meu amor*, quando a protagonista não participa do número que ocorre no salão e quando ela é recebida com estranhamento pelos que já se encontram nesse espaço, que essa diferença é coreograficamente encenada.

Lepecki (2012) estabelece o que chama de *coreopolícia* como um dispositivo coreográfico de limitação do movimento e de garantia de que o movimento ocorra em certo lugar, aquele que é adequado para o movimento. Desde o ponto anterior deste capítulo, busco

reconhecer como a decupagem atua como instrumentalização da coreopolícia, em um sentido mais amplo do que o de Lepecki. Junto com delimitar os lugares em que determinados movimentos podem ocorrer, esses dispositivos delimitam quem se apresenta e como se apresentam os corpos dançantes em cada lugar. A superfície que é o palco do musical, o chão em que se dança, aparece então como algo além desse bloco puramente formal, neutro, que Lepecki descreve como aberto para as ações tanto da coreopolítica quanto da coreopolícia. Determinando as próprias possibilidades de movimento, o palco do musical é um dispositivo para a construção estética da coreopolítica, mas também, tanto quanto, para o controle exercido pela coreopolícia.

Para Lepecki (2012, p. 53), “uma teoria cinética da polícia nos permite identificar a sua função coreográfica como fundamental na constituição do urbano e da própria ideia de política”. Proponho que dispositivos fílmicos sejam incorporados a essa teoria cinética da polícia e busco dar uma atenção especial, entre esses, aos dispositivos fílmicos que constituem lugares. Ao se constituir, em suas aparições fílmicas, como um lugar adequado para um modo de aparecimento da dança e do corpo dançante, o grande salão branco funciona ele mesmo como um desses dispositivos.



Figuras 54 e 55: À esquerda, imagem do número “The rich man’s frug”, do filme *Charity, meu amor*; à direita, imagem do videoclipe *Get me bodied*.

Fonte: YouTube⁵⁵.

Esses dispositivos, no entanto, podem ser reconfigurados por coreografias que agem no sentido de reformar as convenções e os modos de aparecimento desse lugar no gênero. Entendendo que esse lugar não está pronto de antemão, que ele é sempre acionado e que é dependente do seu acionamento, ele está sujeito também a reaparecer de outros modos e assim propor outros regimes de aparição através do multiverso ficcional em que é localizado. “The rich man’s frug”, encenando uma coreografia farsesca, que em nada se assemelha à fruição celebrada por Rickey dos números de Astaire-Rogers, já propõe uma reconfiguração do grande salão. E a recriação de “The rich man’s frug” por Beyoncé e Anthony Mandler no

⁵⁵ Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=mcrZIK3gqbU > e < www.youtube.com/watch?v=WNCC7fIcChY >. Data de acesso: 3 de setembro de 2021.

videoclipe *Get me bodied* (2006) também propõe outro regime de aparição do grande salão branco. No videoclipe, por exemplo, já não se encena a diferença, no que Beyoncé, ainda que seja a figura, como Charity, recebida com espanto no lugar, é o principal corpo dançante do número. Dessa vez, Charity-Beyoncé já não está delimitada para fora das coreografias do grande salão branco, mas está no centro delas, o que age sobre a maneira como esse lugar é filmado, não mais como uma observação distanciada do corpo dançante (FIG. 54), o dos ricos, como o corpo e a dança do outro, mas como uma decupagem participante das trocas coreográficas do corpo dançante, fragmentando o lugar em planos mais rápidos dos movimentos coreográficos, de diversas orientações diferentes do espaço (FIG. 55) e articulando outros modos de aparição do corpo, como o *close-up* e o plano americano – ambos ausentes em “The rich man’s frug”.

A questão que se coloca ao fim desse amplo reconhecimento do grande salão branco é: até que limite o palco do musical ainda se sustenta como um lugar no gênero? É possível ainda pensar um reconhecimento desse solo quando a decupagem se fragmenta e se distancia do referencial do espaço cênico do teatro? Na última discussão deste capítulo, vamos considerar as aberturas formais que provocam rupturas mais graves no aparecimento do palco no musical e que vão colocar em questão as delimitações cênicas desse multiverso.

3.6 Um palco movente

A negociação entre a escassez econômica e o excesso performático atravessa o filme musical *Cavadoras de ouro* (dir. Mervyn LeRoy, 1933), coreografado por Busby Berkeley. Ambientado no período de crise financeira nos Estados Unidos conhecido como “a grande depressão”, os personagens são profissionais do entretenimento sem emprego, tentando voltar aos palcos da Broadway por necessidades tanto criativas quanto econômicas. O filme abre com o número “We’re in the money”⁵⁶ (“Estamos no dinheiro”), trazendo o coro feminino ensaiando um espetáculo suntuoso, que tematiza a ostentação, com as coristas vestindo moedas gigantes. Esse número é interrompido pela notícia da crise e do fechamento do espetáculo ensaiado.

Na sequência seguinte, vemos algumas coristas se queixarem da falta de emprego no apartamento que essas personagens compartilham. Fora de suas fantasias e do palco, temos uma dimensão melhor explorada das personalidades de cada uma, de sua individualidade. No

⁵⁶ Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=UJOjTNUuEVw >. Data de acesso: 4 de outubro de 2021.

número seguinte do filme, “Pettin’ in the park”⁵⁷, depois que uma possibilidade de voltar aos palcos se sugere, temos uma alusão a essas personalidades a que o filme nos apresentou nos seus momentos narrativos. Em cena no palco, Polly (interpretada por Ruby Keeler) é cortejada por Brad (interpretado por Dick Powell), repetindo na ficção do palco uma dinâmica que identificamos como parte da relação dos personagens antes do número. O uso das ficções do palco para retomar identificações da narrativa fora do palco, como já vimos antes, é um procedimento comum dos musicais integrados. Em que momento, em *Cavadoras de ouro*, isso se rompe?

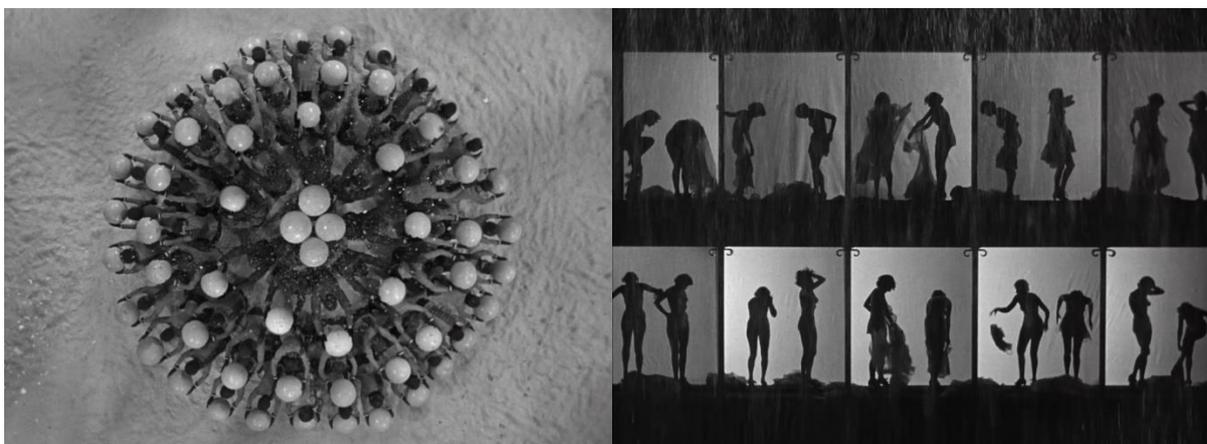
A sugestão e a forma dessa ruptura se dá já dentro de “Pettin’ in the park”. No início do número, quando Polly e Brad interagem, a unidade geográfica do palco ainda se sustenta. Curiosamente, um dos planos revela o palco por inteiro (embora delimitado pelo que poderia ser uma segunda cortina), enquadrando também uma parte da sua audiência. É ressaltado nesse momento que Polly e Brad se apresentam no teatro, para uma audiência de teatro. E a coreografia acionada pela dupla está de acordo com as trocas gestuais⁵⁸ do teatro. É quando o casal deixa a cena, e a câmera se aproxima de um objeto deixado no palco com um plano detalhe (uma perspectiva já distanciada da do espectador de teatro) que o palco se expande em um espaço diegético amplo, aparentemente sem limites, e a coreografia recorre a trocas gestuais (decupagem, movimento de câmera, transições entre ambientes, coreografias e reconhecimento do espectador) não mais identificadas pela apresentação teatral, mas pela apresentação fílmica.

Na transição de uma encenação teatral para uma encenação fílmica, as questões de personalidade e as identificações da trama se transmutam. Quando a dimensão fílmica se intensifica em uma transição gradual, apresentando pequenos vislumbres de personagens conhecidos até retirá-los do número por completo, identificações com a narrativa se tornam quase irrelevantes ou meramente alusivas, e o número passa a ser composto não pelos personagens que conhecemos, mas por um coro indistinto de figuras geralmente femininas apresentado por uma articulação formal que ressalta as possibilidades fílmicas, e não teatrais, da montagem do número a partir desse coro.

⁵⁷ Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=IsXf6a_X7Lo >, < www.youtube.com/watch?v=oyr554QS_1E > e < www.youtube.com/watch?v=uWwT5UTJv-Y >. Data de acesso: 4 de outubro de 2021.

⁵⁸ O conceito de trocas gestuais aparece em Brannigan (2011, p. 172) a partir de sua leitura de Lyotard. Para a autora (2011, p. 172), esse conceito “sugere um contágio gestual e fluidez entre performers, entre performers e espectadores, entre filmes e entre fronteiras disciplinares”. Para uma consideração mais rigorosa em relação a como esse conceito se traduz nas tecnologias do audiovisual e nos seus usos, ver a pesquisa de Daniel de Andrade Lima.

Nessa outra encenação do palco, esse espaço que temos observado por todo o capítulo é integralmente reformulado. A superfície da dança não é mais o solo do palco, mas o próprio tecido fílmico. Desse modo, não se trata mais de uma superfície estável, mas de uma superfície movente. Se “toda coreopolítica requer uma distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentidos” e “revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar” (LEPECKI, 2012, p. 55), logo se conclui que o domínio fílmico do palco de *Cavadoras de ouro*, como de outros filmes coreografados por Busby Berkeley, revela uma política própria, distinta tanto dos processos de transparência dos momentos narrativos desses mesmos filmes quanto das coreopolíticas das encenações mais teatrais analisadas até aqui. A reinvenção de corpo, movimento e lugar desse processo coreopolítico em particular se dá menos, no entanto, pela decomposição desses pela decupagem do que pela maneira como eles se vinculam como uma só articulação de luz, sombra e movimento, indistintos na sua produção de formas audiovisuais para o filme (FIG. 56 e 57). Nesses momentos de realização fílmica dos números de Berkeley, não há crise econômica, não há personagens, não há enredo, no que esses elementos são suplantados pela superfície audiovisual em que a sua encenação se transmuta.



Figuras 56 e 57: Imagens do número “Pettin’ in the park”, do filme *Cavadoras de ouro*.
Fonte: captura de tela.

Mesmo desse modo, a superfície audiovisual criada a partir desse amplo e expansivo palco diegético não está livre de algumas identificações. Duas delas, que atravessam “Pettin’ in the park”, são mais relevantes para esta análise. A primeira, é a dessas múltiplas formas audiovisuais como formas femininas indistintas. O que é reiterado nesse número é uma massa de figuras femininas sem individualidade, sem características de diferença observáveis. Juntas, elas constituem uma unidade formal nessa superfície da audiovisualidade, mas essa unidade formal é rigorosamente gendrificada, o que indica que esses elementos que poderiam se apresentar como puro experimentalismo cênico-coreográfico é atravessado por algumas identificações narrativas bastante significativas. A segunda identificação é a do palco. É

perfeitamente compreendido que esses números ocorrem numa dimensão cênica do palco. Esse palco é existente apenas como um palco do audiovisual. Ele é expansivo, flexível e movente, mas ainda é limitado pelo entendimento de um espaço diegético próprio, separado do mundo diegético exterior a ele (este regido pelos mesmos princípios de transparência e verossimilhança que operavam hegemonicamente em Hollywood).

Assim, embora seja observado que “os números de Berkeley são inteiramente destacados da geografia do teatro em que se alega que eles tomam lugar” (FISCHER, 2010, p. 113), o palco permanece presente como o domínio diegético que é o único domínio em que esses números poderiam ocorrer. A tomar por esse entendimento, as noções de lugar e geografia, em relação ao audiovisual, já não coincidem. O lugar dos números de Berkeley, artifício das formas coreográficas e audiovisuais, ainda é, afinal, plenamente identificado pela encenação. Mais do que isso, é necessário para a ocorrência dessa coreopolítica.

As maneiras de expandir o palco e romper suas limitações espaciais pela via da encenação não se restringem às reconfigurações geográficas dos números de Busby Berkeley. No início de 2020, estreou na Broadway uma nova montagem do musical clássico *West Side story*, dirigida por Ivo van Hove, que emprega no palco projeções fílmicas de cenas que são interpretadas pelos atores, ao vivo, fora do palco, e vincula isso a cenas de fato interpretadas no solo do palco. Uma crítica, escrita por Charles Isherwood (2020), dessa montagem no site *Broadway news* diz que a peça “parece mais cinematográfica do que teatral”. Mais uma vez, na reinvenção do palco e de suas fronteiras geográficas, são os artifícios do audiovisual que são empregados.

Projeções audiovisuais sobre o palco são uma prática comum da encenação teatral contemporânea, sendo utilizadas inclusive por produções de menor orçamento por representar um custo econômico reduzido à encenação. A cenografia teatral, afinal, quando não projetada como imagem em movimento sobre o palco, gera uma despesa permanente para a produção não só de aquisição, mas também de manutenção, transporte e montagem desse cenário. É importante considerar essa atuação econômica do emprego de imagens fílmicas na encenação teatral, mas o que me interessa de fato nessa escolha são as reconfigurações cênicas sobre o espaço do palco que ela carrega.

Na montagem contemporânea de Peter Sellars para a ópera *Don Giovanni* (1990), o diretor utiliza projeções de cenários urbanos, como ruínas e edifícios precarizados, identificados como parte de uma paisagem periférica da cidade. Imagens do Sul do Bronx, na

cidade de Nova York (SMITH, 1996), abrem a peça e mais paisagens urbanas periféricas retornam para ela em momentos cruciais (FIG. 59), mas a cenografia não se limita ao emprego dessas imagens. O cenário no palco é construído para indicar um fragmento dessa paisagem, no que os atores interagem pela maior parte diante de uma superfície que é localizada como a fachada de um desses edifícios periféricos. A rua e calçada restritas desse edifício funcionariam, então, como o espaço performático do palco.

A cenografia cumpre um papel que ao mesmo tempo amplia (por meio das projeções, pela indicação de que o que vemos no palco é apenas o fragmento de um espaço mais amplo da periferia urbana) e restringe (pelas fachadas das superfícies urbanas, que limitam o espaço performático dos atores) o lugar do palco, mas não se pode deixar de compreender o vasto papel que os atores cumprem nessa encenação. Como uma montagem contemporânea de uma ópera composta por Wolfgang Amadeus Mozart em 1787, os atores funcionam como o elo que conecta a composição original, que eles interpretam fielmente, com a cenografia reimaginada, com que eles interagem e em que eles estão materialmente inseridos e localizados.

Um outro aspecto muito importante para se compreender a criação do espaço no *Don Giovanni* de Peter Sellars é o reconhecimento de que estamos acompanhando uma versão televisionada da peça. Então ainda que o palco teatral seja facilmente identificável através da apresentação, há elementos cênicos diversos que se contrapõem às trocas gestuais esperadas de uma apresentação teatral. As imagens de uma periferia fora do palco, por exemplo, é tanto projetada para dentro do palco em alguns momentos (um artifício fílmico para uma apresentação teatral) quanto também compõem a abertura da apresentação sem necessariamente serem resultado de uma projeção para dentro do palco. A sequência de imagens é veiculada diretamente para o espectador televisivo e não há nenhuma sugestão, até o último ato da peça, quando vemos elas reaparecerem evidentemente como projeção, de que essas imagens fazem parte do palco, no que a montagem nos leva a transitar dessas imagens para o palco.

O reconhecimento do formato televisivo também nos leva a perceber recriações interpretativas da ópera. Por exemplo, se a forma do canto na ópera tem a função de alcançar todo o espaço do edifício teatral, quando vemos esses atores interpretando em uma sequência de *close-ups* a intensidade desse canto rapidamente ganha outras conotações cênicas. No espaço restrito desse palco, no plano restrito da câmera, a expansão e o excesso do canto

operístico funcionam como maneiras de projeção expansiva do corpo performático em um espaço que parece se esforçar para contê-lo. *Don Giovanni*, por si mesmo, tematiza o desejo, a sexualidade e a violência, e os atores dessa apresentação estão em constante movimento em cena. São corpos que, frequentemente através da performance, devem ser contidos por outros corpos, entrando e saindo de quadro no processo (FIG. 58). A encenação de *Don Giovanni* por Peter Sellars, desse modo, faz uso desse imaginário da cidade, do seu palco como cidade, que está em perfeita consonância com a ideia de Lepecki para coreopolítica e com o seu entendimento da *pólis* e do chão do urbano, em que “o chão, mesmo estando aí, nunca nos é dado – ele tem que ser ocupado mesmo” (LEPECKI, 2012, p. 58). E a cidade periférica de *Don Giovanni*, em ruínas e tomada por uma experiência de precariedade, da qual o palco é apenas uma parte, um de seus fragmentos, uma de suas ruínas, é ocupada por esses corpos expansivos, por essas vozes que se fazem ouvidas pelo excesso operístico, uma ocupação coreográfica da paisagem urbana.



Figuras 58 e 59: Imagens da exibição televisiva da ópera *Don Giovanni*.
Fonte: YouTube⁵⁹.

É no solo impróprio do urbano que “brota e surge a expressão cinética do dissenso” (LEPECKI, 2012, p. 58). Em *Don Giovanni* esse dissenso se constrói pela ação coreográfica dos atores, mas também pelas maneiras de filmar e enquadrar esses atores e pela encenação simultânea de um urbano contemporâneo e de uma composição que antecede esse espaço em 2 séculos. Discutimos, em momentos anteriores deste capítulo, como a coreopolítica é desenvolvida por ações coreográficas de dançarinos e atores em cena no cinema musical. Aqui, reivindico a consideração, para o reconhecimento de uma ação coreopolítica, de elaborações cênicas-coreográficas que vão além do que é realizado pelo corpo do ator em cena.

⁵⁹ Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=vMXU5pjhPTM > e < www.youtube.com/watch?v=KR73Mai2hxI >. Data de acesso: 1º de outubro de 2021.

Em *Don Giovanni*, o palco do musical é uma aparição constante, pois, à exceção das imagens do Bronx que abrem a exibição televisiva, um palco delimita espacialmente tudo o que é encenado ali. O problema de raramente o solo desse palco ser enquadrado, de o vídeo ser decupado em planos mais fechados, que nos impedem de ver esse espaço como um todo, como o vemos nos números de Astaire-Rogers ou em gravações profissionais e amadoras de *A chorus line* e *Company*, demonstra não uma ausência do palco no musical, mas uma mobilidade desse lugar dada por intervenções cênicas, coreográficas e performáticas na elaboração audiovisual desse espaço. Se as formas geométricas que se figuram no palco de Berkeley ou a arquitetura precária da periferia contemporânea projetada sobre um palco de ópera sugerem algo como um estado limite para a manutenção do palco como um lugar através do gênero musical no audiovisual, os salões de Astaire-Rogers, o Rio de Janeiro estrelado no interior de um clube noturno em Nova York, o terraço dos Von Trapp e o videoclipe que homenageia musicais clássicos estão todos testando e reivindicando um palco movente.

Completo, neste capítulo, o primeiro percurso através de um dos multiversos identificados por esta tese, o palco do musical. Inicialmente, descrevi as reiteraões narrativas e performáticas que vão configurar uma identificação do gênero e uma identificação geral também da função do palco nesse gênero. Depois, refleti sobre como as aparições do palco através de uma cultura audiovisual mais ampla confronta preceitos linguísticos do cinema em sua função formal-narrativa de funcionar pela transparência. A partir dessas questões iniciais, o problema da localização do palco, tendo em vista suas múltiplas ambiguidades performáticas, é formulado. E procurando também desenvolver a questão da identificação do palco pelas trocas coreográficas, apropriei-me da teoria de André Lepecki ao pensar a reiterada aparição do grande salão branco, que pode ser entendido como um multiverso interno ao multiverso do palco no musical. Por fim, busquei esses estados limites do palco, que tornam evidente a natureza movente desse espaço.

Na elaboração desse primeiro multiverso, muitos exemplos pertinentes ficaram de fora. A piscina dos musicais aquáticos de Esther Williams seria um dos estados limites do palco no gênero, assim como gostaria de ter pensado a reiteração de navios e cruzeiros como palco, o espaço urbano como palco nos filmes de Jacques Demy e também *West Side story*, o palco do auditório do seriado cômico de Carol Burnett, o palco de fantoches do *The muppets show*, entre alguns outros exemplos. Todos eles informam a maneira como esse lugar aparece para mim nos casos em que consegui discutir aqui, mas a impossibilidade de se completar, de

apresentar um todo, é uma das características dos multiversos. O que apresento aqui é um modo, entre outros possíveis, de organizar esse multiverso.

4 MELODRAMA, INTERIORES EM CRISE

Uma lembrança significativa, possivelmente fabricada pela narração repetitiva dessa cena por minha mãe, me vem à mente quando tento elaborar a minha relação como espectador do melodrama: meu pai, metalúrgico, sindicalista e socialista, assistia comigo, na minha infância, à série *A família Dinossauros* (criada por Michael Jacobs e Bob Young, 1991-1994). Na série, uma comédia familiar, Dino da Silva Sauro era um trabalhador de fábrica, um operário, que sofria com os desmandos de seu chefe autoritário e voltava para casa apenas para ser ignorado por seus filhos e desprezado por sua sogra. A cena repetidamente descrita é a de meu pai, durante um episódio ordinário de *A família Dinossauros*, flagrado às lágrimas, motivadas pelo sofrimento de Dino, um animatrônico (bonecos produzidos com mecatrônica) com aparência de um dinossauro humanizado. Ou seja, um boneco verde, grotesco, com movimentos mecânicos precários, vestindo roupas e equipamentos de segurança do trabalho, incorporava uma narrativa que fazia meu pai chorar.

Para ser justo, levar meu pai às lágrimas não era uma tarefa difícil. Ele se comovia a esse ponto do excesso com canções comunistas, declamações brechtianas, seriados infantis e, mais frequentemente, telenovelas. Meu pai era, portanto, um espectador dedicado do modo melodramático em várias de suas manifestações de gênero. A sua espectralidade não estava desvinculada de uma leitura crítica, e a telenovela não passava despercebida com seus textos muitas vezes burgueses, racistas, conformistas e contrarrevolucionários, autores elitistas e estrelas fascistas, mas isso também não era impedimento para que ele fosse mobilizado ao excesso por seus artifícios cênicos, performáticos e narrativos, ou para que esses artifícios informassem, como faziam, a sua ideia de emoção, que por sua vez informava o seu lugar, político e sensível, no mundo.

Neste capítulo, trato de um gênero que me mobiliza, como a muitos de nós, desde a infância, que é determinante na própria ideia que faço de narrativa, de ficção e de enredo. Por causa desse seu efeito generalizado no campo do sensível moderno, no entanto, o melodrama é um gênero sobre o qual se escreveu vastamente e que é continuamente disputado em relação às suas formas, seus significados e às trocas afetivas estabelecidas com ele por seus múltiplos e diversos espectadores. Aqui, a teoria do melodrama vai se desdobrando junto com o multiverso montado a partir de seus interiores, que me interessam como espacialidades que incorporam problemas gestuais e identitários do gênero. O melodrama e seus interiores em

crise formam, assim, um multiverso tão instável quanto a domesticidade audiovisualmente articulada de suas paisagens.

4.1 Dentro, no melodrama

Em uma das primeiras cenas de *Stromboli* (dir. Roberto Rossellini, 1950), uma cerca de arame farpado separa diversos amantes em um campo de pessoas desalojadas (*displaced persons*, como coloca a cartela que abre o filme). De um lado, estão párias do pós-Guerra na Itália, incluindo estrangeiras e refugiadas que ficaram para trás em decorrência do conflito. Do outro, estão seus visitantes, soldados apaixonados. A cerca produz uma agressiva separação sobre a imagem, mas também distribui os papéis dramáticos, históricos e geográficos dos amantes: os que permanecem e os que terão de partir; os que estão dentro e os que estão fora do espaço. De que lado da fronteira está esse espaço de dentro, no entanto? Do campo de pessoas desalojadas ou da Itália do pós-guerra?

Essa questão toca em um problema recorrente da espacialidade do melodrama. Este é um gênero que “surge como um meio de representar e nos ajudar a fazer sentido das sociedades democráticas e industriais emergentes” e faz isso “investigando os laços que unem a comunidade” (MARCANTONIO, 2015, p. 2). Essa relação entre o melodrama e um contexto histórico da formação de identidades nacionais (BROOKS, 1995), da modernidade (SINGER, 2001) e, conseqüentemente, das crises dessas identidades e modernidades e da globalização (MARCANTONIO, 2015) está longe de resolver uma questão do gênero, mas ela nos posiciona em relação ao seu problema espacial primeiro ao identificar que há um problema espacial no melodrama – dado por como o gênero “permite fazer sentido” das reorganizações “de nossos domínios afetivos e sociopolíticos” (MARCANTONIO, 2015, p. 2) – e depois porque nos ajuda a mapear um espraiamento desse problema espacial em várias das recorrências do gênero, tais quais: a reiteração de espaços domésticos e dramas familiares e de casamento, que indicam pertencimento e crise de pertencimento; a aparição do lugar ficcional como propriedade, como uma espacialidade que sempre pertence a algum legado nacional e/ou de capital (e aí também, necessariamente, um legado racial, de classe e de gênero); e, enfim, a insistência da espacialidade como constitutiva das identidades dos corpos que se movimentam através dela, funcionando inclusive como mediação para a estabilidade e a instabilidade dessas identidades.

Se esse é o desdobramento de sentidos do problema espacial do melodrama, aquilo que justifica a aparição de seus lugares ficcionais, o gênero também deve ser reconhecido por

seu desdobramento sensível-formal, em que muitas de suas obras de circulação massiva recorrem ao artifício dos interiores de estúdios (de Hollywoodianos a cariocas) para erguer casas de família que servem como palcos para conflitos dramáticos entre personagens que elaboram suas emoções por meio das coreografias excessivas de seus atores ou, mais frequentemente, atrizes. Nesse caso, os interiores do melodrama estão associados também a uma forma de apresentação audiovisual, que envolve o trabalho dos corpos em cena, a arquitetura cenográfica, a trilha sonora, elementos formais que compõem os melodramas dentro e fora dos estúdios e que, à percepção deste espectador que cresceu informado por essa forma genérica, espalha-se no drama audiovisual globalmente.

Neste capítulo, proponho a montagem de um multiverso relativo aos interiores do melodrama, mas esse multiverso não deve se limitar a inventariar os lados de dentro que aparecem no gênero (a casa, a mansão, o apartamento familiar, as salas, os quartos, etc.), mas sim compreender, no melodrama, as tensões entre interioridade e exterioridade, dentro e fora, que levam à reparaçãõ desses interiores. Desse modo, enquanto o capítulo anterior, “O palco no musical” se dedicou à encenação de lugares performados em interiores de estúdios e teatros, este capítulo pensa a encenação do lugar no limiar interioridade/exterioridade que informa os interiores do melodrama.

Antes, é preciso pensar o que podemos entender do melodrama como um gênero, considerando que ele é muito menos autoevidente que o musical. Existe uma discussão corrente relativa a se deveríamos nos aproximar do melodrama como um gênero ou como um modo. O argumento pelo melodrama como modo sugere que a linguagem identificada como própria do melodrama (do excesso, do apelo sensível e sensual) atravessa gêneros e mídias, permitindo reconhecer o modo melodramático em textos culturais diversos (SINGER, 2001 p. 6-7). Eu mantenho aqui, no entanto, a posição do melodrama como gênero. Primeiramente, porque o melodrama como modo tem sido usado principalmente para incluir textos não-ficcionais à questão do melodrama (AMARAL, 2018, p. 44-45), o que não faço aqui. Além disso, eu me baseio no próprio conceito de gênero que já estamos trabalhando nesta tese desde a “Introdução”, que o estabelece como um método de organizar o arquivo audiovisual que permanece aberto a diferentes e novos arranjos, arranjos inclusive intermediáticos. Assim, é também no sentido de defender uma noção mais ampla e instável de gênero, “como um sistema complexo em constante mutação” (AMARAL, 2018, p. 45), que trato do melodrama como um gênero. Ademais, escolho pensar o melodrama nos termos de problema espacial que ele encena, o que se configura mais frequentemente em um problema de domesticidade, e o

conceito de gênero é mais adequado para esse recorte proposto do melodrama. Não deixo por isso de acionar, no entanto, pesquisas que escolhem analisar o melodrama como modo, como aquelas empreendidas por Carla Marcantonio (2015), Linda Williams (1991; 1998) e Mariana Baltar (2012), por entender que o modo melodramático está sempre informando o gênero melodrama.

Como um gênero, o melodrama ainda aparece atravessando países, períodos históricos, formas midiáticas e processos criativos distintos. Pensar o melodrama audiovisual desse modo: global, tanto cinematográfico quanto televisivo, leva-nos a reconhecer como melodrama audiovisualidades que são pouco estudadas e discutidas através dessa lente. Nesse sentido, aproximo-me da pesquisa de Carla Marcantonio (2015, p. 4), que, ao enfatizar a presença global do melodrama, entende que ele “não tem uma única face, nem defende um mesmo homogêneo ponto de vista ideológico”. Marcantonio reforça esse ponto ao reivindicar como melodrama filmes independentes, “art house films” e projetos fílmicos neorrealistas. Para a autora (2015, p. 5), que pensa o melodrama tanto como gênero quanto como modo, ele é historicamente instável, resgatado por estudos fílmicos dos anos 1970 em um gesto crítico de reconsideração ao chamado filme feminino (“women’s film”) e drama familiar. Marcantonio (2015, p. 6), assim, desloca o melodrama como um gênero próprio de uma experiência de modernidade e de formação política-identitária europeia e estadunidense – como aparece em Peter Brooks (1995) e Ben Singer (2001) – e o realocaliza nas apropriações globais de suas convenções, formas e histórias, que, para ela, leva o cinema global a utilizar “as convenções do melodrama para se dirigir a realidades geopolíticas após a Segunda Guerra Mundial”.

Stromboli é representativo disso. Karen, personagem estadunidense de Ingrid Bergman, é levada do campo de pessoas desalojadas para a ilha de Stromboli, na Itália meridional, por um soldado, Antonio (interpretado por Mario Vitale), morador da ilha, que se casou com ela. Karen não se adapta à vida na ilha, e isso prejudica sua relação com os vizinhos, que a vigiam e detestam. O tormento do isolamento, principalmente quando seu marido está fora de casa, pescando, afeta-a enormemente, e ela se envolve afetivamente com o padre, que a moraliza, e com outro pescador, que é gentil com ela. A ilha de Stromboli também é marcada pela presença de um vulcão, que integra a paisagem como uma constante promessa (e ameaça) de algo por vir.

Quando chegam pela primeira vez à ilha Antônio apresenta a Karen a casa em que vão morar. Ele convida Karen a entrar. Não vemos a casa a princípio, mas vemos a reação de Karen, que sobe hesitantemente as escadas que a levam a seu novo lar. Ao redor dela, outras edificações de pedras se erguem, cercando o corpo ainda desalojado de Karen (FIG. 60). Em sua pesquisa sobre performances em mídias sonoras, Jacob Smith (2008, p. 101) observa como planos de reação se tornam uma recorrente solução fílmica e performática para o estabelecimento do melodrama. Aqui, no primeiro encontro de Karen e Antonio com seu novo lar, é a performance de Bergman e a expressão de repulsa contida da atriz que fica em evidência por toda a sequência. É pelo seu desgosto, pela sua recusa a habitá-la, que a casa aparece.



Figuras 60 e 61: imagens do filme *Stromboli*.
Fonte: captura de tela⁶⁰.

Antonio entra nessa pequena casa de pedra e conduz, entusiasmado, Karen por dentro dela. O espaço é pequeno, com dois cômodos, e escuro. A única janela fica no quarto, um andar acima. O corpo de Bergman atravessa o lugar lentamente, ele se arrasta pela imagem (FIG. 61), pela maior parte atrás do de seu parceiro em cena. Ela procura o seu caminho através daquele espaço, mas é evidente que esse caminhar hesitante é também relativo a uma situação maior de deslocamento da personagem, seu status de estrangeira, sua expectativa frustrada de classe, ambos revelados pela casa em que vai morar.

Essa apresentação do espaço a partir das reações expressivas e corpóreas da atriz que se insere nesse espaço, apesar de se localizar dentro da predileção formal-expressiva do melodrama pelo plano de reação, aparece na discussão crítica sobre o cinema de Rossellini também como um gesto autoral reiterado, principalmente no modo como ele filma Ingrid Bergman neste e em outros filmes. Ao elogiar um realismo mais dramático de Rossellini (em

⁶⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WiYdPoTBqog> >. Data de acesso: 5 de agosto de 2022.

detrimento principalmente do mais radical, fiel à realidade social, neorealismo de Luchino Visconti), o autor Paul Thomas (2008, p. 21) menciona a sequência da pesca em *Stromboli* – quando Karen, ao visitar o marido no exercício da pesca, é tomada de assombro pela pesca como um fenômeno, um acontecimento (FIG. 62 e 63) – e a da visita ao sítio arqueológico de Pompeia, em *Viagem à Itália* (dir. Rossellini, 1954), em que a apática mulher burguesa interpretada por Bergman é atingida sensivelmente pelas formas em pedra das vítimas do Vesúvio.



Figuras 62 e 63: Imagens do filme *Stromboli*.

Fonte: captura de tela.

Percebe-se pelo texto de Thomas, portanto, que uma troca performática tida como parte da linguagem melodramática aparece também como expressões autorais e distintivas de Rossellini. Essa ambiguidade do melodrama, em que formas e trocas gestuais do gênero são disputadas ora como construções genéricas ora como afirmações autorais, atravessa uma discussão sobre o gênero, como é demonstrado por Walter C. Metz (1993, p. 3) em sua recuperação dos debates críticos em torno do cinema de Douglas Sirk, diretor que, notório pelos melodramas que dirigiu pela Universal nos anos 1950, é frequentemente reivindicado como subversivo ao sistema hollywoodiano por suas escolhas expressivas e formais.

As reivindicações dessas formas genéricas como escolhas autorais são interessantes porque dão ambiguidade expressiva para as trocas gestuais do melodrama. Desse modo, enquanto os interiores de Sirk ou a aparição de espelhos e outros objetos de cena em seus filmes são colocados como expressões simbólicas (MCNIVEN, 1983; METZ, 1993; BRONFEN, 2022) eles também operam dentro de um jogo de transparência e de sensibilidade do melodrama. Da mesma maneira, enquanto o ato de privilegiar as reações de Bergman em determinadas cenas coloca Rossellini como um diretor que tem certa postura em relação à realidade – em que ela não está dada por si mesma e em que a forma expressiva do seu

cinema a ajusta em um tipo de encontro entre realidade e forma visual, como foi reconhecido e muito celebrado pela crítica francesa da década de 1950 (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014) –, a dinâmica entre o corpo performático de Bergman e a espacialidade que se dá na audiovisualidade agem dentro de uma sensibilidade que informa questões afetivas em relação ao corpo e ao espaço, estados sensíveis de interioridade e exterioridade.

Esse movimento posiciona o melodrama audiovisual em um estado de ambiguidade, em que suas reiterações (como planos de reação, dramas domésticos, elementos do cenário) aparecem a cada repetição como um tipo de fenômeno particularizado, em que não só é possível pensar a reação de Bergman, por exemplo, como um acontecimento único do cinema de Rossellini e da performance de Bergman nele – ainda que planos de reação sejam um elemento bem estabelecido do melodrama hollywoodiano –, como somos convidados a ler produções autorais nessas formas. Essa ambiguidade é também decorrente de um estado global do melodrama, que busco enfatizar neste capítulo. Os interiores do melodrama formam um multiverso ao produzirem reiterações particularizadas em diversidades criativas, geográficas, históricas, econômicas e de regime audiovisual.

Em *Tudo que o céu permite* (dir. Douglas Sirk, 1955), por exemplo, há também uma cena em que interiores ainda desabitados, mas dotados de uma promessa de habitação futura, são visitados pelo principal casal do filme. Nesse caso, é a viúva Cary Scott (interpretada por Jane Wyman) e o jardineiro Ron Kirby (interpretado por Rock Hudson) que visitam o “velho moinho” na propriedade familiar isolada de Ron. Apesar de, como em *Stromboli*, o homem ser aquele que apresenta o espaço, é de Cary que parte a iniciativa da visita, argumentando que adora perambular por edificações antigas.

Uma vez dentro do moinho, Cary se lança a se aproximar de objetos, subir escadas, reparar nos detalhes (FIG. 65). Uma música da trilha sonora composta para o filme por Frank Skinner começa a tocar quase no mesmo momento em que eles entram no lugar. Quando Ron pergunta se Cary já viu o bastante, ela responde que só está começando. Ainda que seja a partir da visita de Cary que passemos a conhecer esse espaço, a câmera não acompanha o trajeto do corpo de Wyman da mesma forma que ocorre com Bergman em *Stromboli*, e os planos permanecem em geral abertos, exceto quando há necessidade de acompanhar a aproximação do casal ao fim da cena, que culmina com o seu primeiro beijo.



Figuras 64 e 65: Imagens do filme *Tudo que o céu permite*⁶¹.

Fonte: captura de tela.

O velho moinho é apresentado, portanto, por uma imagem ampla em que aparece a parte mais fundamental dos seus interiores, mas também nos rostos dos atores em *close-up*, na aproximação de seus corpos e por pequenos objetos ao seu alcance. Quando Cary corre para apanhar uma chaleira quebrada, e o plano se fecha em Wyman e nos pedaços da chaleira que agora segura, Hudson se aproxima dela e comenta sobre o mesmo objeto. O plano é bastante fechado, então Hudson, para também aparecer e produzir a imagem dos dois juntos nesse quadro, deve se aproximar consideravelmente da atriz. A proximidade leva-o também a quase sussurrar com sua voz muito grave. O interior do plano é tão restrito que Cary não consegue evitar se não ficar constrangida por essa proximidade, indicada pela abertura do plano, por seus corpos, pelas paredes que os cercam, pela música e pela chaleira que passa de uma mão para a outra (FIG. 64).

A interioridade é fabricada na cena, assim, não só pelas paredes do cenário, mas também pela articulação de uma rede que atua na encenação audiovisual e, conseqüentemente, em uma encenação da interioridade. Se os interiores não estão simplesmente dados pelo espaço extrafílmico afinal – se eles são resultados de encenações e enquadramentos audiovisuais –, então esses atores são empregados para produzir o seu próprio sentido de interioridade. No caso da visita ao velho moinho, Sirk até mesmo se utiliza deles para se contrapor a uma outra imagem doméstica, uma com a qual ele é mais frequentemente identificado, em que emprega espelhos, janelas e portas para enfatizar o espaço familiar como um frágil ideal de domesticidade apresentado aos personagens (MCNIVEN, 1983, p. 40). No moinho, que será futuramente a casa de Ron, e talvez de Ron e Cary, a interioridade que está em cena é, pelo contrário, a do lar verdadeiro, realizado pelo amor (e dissenso dos valores idealizados naquela outra domesticidade) dos protagonistas.

⁶¹ Disponível em: < https://drive.google.com/file/d/1eq9HbdsM3LTP_X41R5vPOPGTxxHz-Ev2/view?usp=sharing >. Data de acesso: 23 de agosto de 2022.

Se as paredes (como muros, cercas, chão, teto, telhado, vigas, pilastras, etc.) não definem por si mesmas a interioridade do melodrama, elas são reiteradamente agenciadas por esses atores audiovisuais para produzir sensivelmente os limites entre a interioridade e a exterioridade. Assim sendo, as paredes passam a ter uma outra função, além da construção material do cenário, que é a de produzir entendimentos e sensações do que é estar dentro e estar fora, algo que elas só ganham a capacidade de fazer a partir da maneira como aparecem em cena. Que essa criação de interioridade localize os personagens afetiva e politicamente – ou seja, como sujeitos tanto sensíveis quanto histórico-geográficos – é uma conquista formal dos interiores do melodrama.

4.2 Corpos criativos no melodrama

No texto “Film bodies: gender, genre, and excess”, a autora Linda Williams (1991, p. 3-4) gendrifica o melodrama e o que ela se refere como suas escapadas do realismo, seus excessos “do espetáculo e da demonstração de emoções infantis, primitivas, e das narrativas que parecem circulares e repetitivas”. Williams (1991, p. 4) entende que esses aspectos do melodrama estão relacionados ao modo como suas obras são dirigidas “a mulheres em seu *status* tradicional sob o patriarcado – como esposas, mães, amantes abandonadas – ou em seu *status* tradicional de histeria corporal ou excesso”.

Aqui, procuro discutir como essa gendrificação do melodrama se dá a partir de um desdobramento coreográfico do corpo das atrizes no espaço audiovisual; e como essas trocas coreográficas encenam os interiores no gênero. Já reconhecemos como planos de reação são recorrentes no melodrama e, até este ponto, trabalhamos com exemplos de personagens-atrizes que nos permitem conhecer os espaços ficcionais a partir do seu trajeto por dentro deles, mas é preciso ainda reconhecer como essa relação entre personagem-atriz e espaço cênico é gendrificada.

Ao elencar aqueles que chama de “gêneros do corpo” (melodrama, terror e pornô), Williams (1991, p. 4) aponta para a reiteração, em todos eles, do corpo de mulher como incorporação do prazer, medo e dor. Em *Stromboli*, a presença de Bergman e a maneira a personagem que ela coloca em cena experiencia seus dramas locais e existenciais formam o elo mais forte do filme com o melodrama. A questão que aparece com a vinculação de Williams do corpo gendricado como uma forma excessiva, no entanto, coloca outra questão de volta aos espaços do melodrama, a de que eles também, como palco para o trajeto de corpos excessivos, produzem excesso.

É preciso, porém, evitar a ideia de que os excessos produzidos espacialmente pelos melodramas (e por seus corpos melodramáticos) são aqueles que se dão em uma cenografia colorida, abarrotada de objetos cênicos, como se convencionou, por exemplo, em vários dos filmes dirigidos por Pedro Almodóvar. Ainda que isso seja um elemento de encenação excessivo em relação ao espaço, o espriamento espacial do excesso dramático do melodrama, para definir esse problema, dá-se de outra forma, uma do “corpo colocado em ação” (BALTAR, 2012, p. 128). Mariana Baltar (2012, p. 128), em sua discussão sobre o modo do excesso, ressalta como, desdobrados a partir desse modo, os movimentos coreográficos “performam e expressam estados sensoriais e sentimentais que, dado a ver audiovisualmente, inspiram no espectador se não os mesmos estados, algo bem próximo deles”. Em sua leitura de Williams, Baltar (2012, p. 137) também observa:

Ao ressaltar a dimensão espásmica do corpo (como vetor da ação e como convite à semelhante reação do espectador) — o corpo fora de si (beside itself) — e associar tal dimensão aos procedimentos imagéticos e sonoros (mobilizando a sensorialidade através dos ruídos), Williams aponta, no fundo, a potencialidade saturante do uso de elementos audiovisuais para além da função de narração (storytelling). Aponta ainda como tal dimensão, por sua condição de superenvolvimento (over-involvement) em sensações e emoções, contribui justamente para a eficácia da narrativa.

Desse modo, é a relação entre as práticas coreográficas de corpos performáticos e sua associação à dimensão cênica do espaço, provocando o engajamento espectral com espaços e corpos cênicos, que nos interessa, como será discutido nos seguintes exemplos.

Em *Amor à flor da pele* (dir. Wong Kar-Wai, 2000), Maggie Cheung interpreta a Sra. Chang, uma mulher casada que aluga, com o marido, um quarto dentro do apartamento de uma outra mulher, em Hong Kong, nos anos 1960. No apartamento ao lado, o Sr. Chow (Tony Leung) e sua esposa também alugam um quarto. Os dois casais se mudam no mesmo dia, mas apenas vemos o rosto dos dois aqui nomeados. Sr. Chang e Sra. Chow dão aos seus cônjuges a impressão de terem começado um romance fora de cena. Essa suspeita provoca a aproximação dos personagens principais, que se apropriam de e tentam encenar, em sua própria relação, o amor extraconjugal de que foram vítimas.

A própria relação espacial que serve de base para o retângulo amoroso já é em si bastante interessante: as circunstâncias de vida experimentadas no lugar onde moram produzem aproximações afetivas entre esses personagens dentro e fora de cena. Assim, corredores apertados e ambientes lotados criam condições espaciais entre os corpos em cena que levam ao derradeiro desdobramento do filme. Enquanto a própria direção de Wong Kar-Wai acentua essas condições afetivas do espaço, seja por uma manipulação do tempo dos planos ou pelo

uso da trilha sonora, em que “Yumeji’s theme”, de Shigeru Umebayashi, é posta em cena repetidamente. Neste ponto, no entanto, foco em um outro lugar encenado, o hotel onde, mais adiante no filme, a Sra. Chang e o Sr. Chow se encontram para se fazerem companhia e ensaiar o sofrimento um com o outro.

Ao chegar no hotel na hora marcada, a Sra. Chang sobe e desce as escadas, passando repetidamente por ela, pelo corredor onde está o quarto 2046 (e, dentro dele, o Sr. Chow) e pela recepção. Por 30 segundos, tudo o que temos desse espaço e desse encontro é uma sequência de montagem com idas e vindas de Maggie Cheung, cada plano enfatizando um detalhe diferente do seu corpo, seu movimento e do espaço que ela está tentando, hesitantemente, visitar. Em dado ponto (FIG. 66), ela marcha o corredor para frente e para trás com seus saltos altos destacados na imagem (o som deles dá o ritmo de quase toda a cena). Nesses 30 segundos (que terminam com ela descendo as escadas uma última vez) fragmentos repetitivos daqueles espaços aparecem. São repetitivos não por serem os mesmos (os ângulos mudam de um plano para outro do mesmo caminho na escada, por exemplo), mas por se formularem em torno de alguns padrões de movimento, espaço e texturas.



Figuras 66 e 67: Imagens do filme *Amor à flor da pele*⁶².
Fonte: captura de tela.

Ainda que tenhamos deixado a Sra. Chang, ao fim dessa sequência, descendo as escadas, percebe-se que ela não saiu, enfim, do local quando ela aparece à porta do quarto 2046, despedindo-se do Sr. Chow e prometendo que voltará no dia seguinte. Após a despedida, ela caminha lentamente pelo mesmo corredor, já conhecido da sequência anterior. Esse novo movimento (não mais ansioso ou maníaco) conclui uma descrição coreográfica daquele espaço (o hotel fora do quarto 2046). Seu vestido já não esvoaça sobre a imagem, seus saltos produzem um ruído controlado, e detalhes do espaço, como o chão, retomam a

⁶² Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=tOIPfzZ_io >. Data de acesso: 2 de setembro de 2022.

posição de detalhes, sem se sobressaírem como grandes trechos por sobre a composição audiovisual.

Ainda imponente, no entanto, é a forma visual do corredor, em que o ponto de vista da câmera caminha para trás, enquanto Cheung caminha para a frente (FIG. 67). Como escreve Elizabeth Jacob (2018, p. 141) sobre o trabalho de William Chang como diretor de arte nos filmes de Kar-Wai, a cenografia na cena “dá às narrativas ambiências que sobrevalorizam sensorialidades multilíneas”. O formato, as luzes e a grande cortina vermelha que cobre completamente um de seus lados são ainda determinantes sobre a imagem, mas isso só se dá porque eles acompanham e enquadram o movimento de Cheung e da câmera (ou a relação entre esses dois movimentos que cria a forma audiovisual). É a caminhada de Cheung e o gesto de colocá-la em cena que dão os contornos espaciais presentes. Se ela estivesse sentada, de frente ou completamente ausente da cena, o estatuto daquele lugar como o vemos se desmontaria nos fragmentos da sequência anterior que, com uma hipotética ausência de Cheung, poderiam nem mesmo chegar à forma.

Giuliana Bruno (2014), em sua própria discussão sobre *Amor à flor da pele* descreve o desdobramento textural do filme, que provoca nela uma compreensão sensível dos tecidos e das superfícies ali encenadas. Da mesma maneira, para compreendermos sensivelmente esses interiores, somos engajados a ele pelo corpo performático de Maggie Cheung e por um modo excessivo que reitera as sensibilidades incorporadas pela personagem. Nos interiores melodramáticos que estamos discutindo até aqui, todos os espaços tomam forma a partir da ação coreográfica de mulheres em cena. Se, porém, mulheres estão também em cena em muitos outros filmes que não são melodramas e se, nesses filmes, suas coreografias também ajudam a formular espaços, como a concepção de que esses interiores são formulados por coreografias gendrificadas nos auxilia em uma teoria do melodrama? Que papel, afinal, especificamente os corpos de mulheres, em coreografias excessivas, cumprem nos processos de localização também específicos do gênero? Para entender isso, preciso elaborar melhor o problema do excesso e a sua relação com corpo e espaço cênicos e audiovisualidade.

Ainda que o melodrama não possa ser resolvido em uma questão de gênero (*gender*), sua recorrente associação ao “woman’s films” e ao “weepies”, dois subgêneros do audiovisual destinados a uma imaginada audiência feminina, serviu como justificativa para vários estudos que localizam a questão do corpo da mulher no audiovisual (e da sua representação) dentro da questão melodramática (WILLIAMS, 1991; BYARS, 1991; MCNAUGHTON, 2014). As

coreografias excessivas do corpo feminino, como demonstra Williams (1991), são decorrentes de um enquadramento e uma encenação da mulher no melodrama. Se o melodrama tem um problema espacial, como já discutimos no subcapítulo anterior, baseado na sua relação com questões de identificação nacional, familiar ou de classe, a maneira como mulheres ocupam e produzem esses espaços (e lidam elas mesmas com essas questões de identificação) dá a outra volta do parafuso no problema espacial do melodrama, incorporado na coreografia audiovisual das atrizes no gênero e na sua possibilidade de engajamento. Ou seja, o corpo em cena se faz melodramático também quando age no sentido de convidar outros corpos, esses espectatoriais, “a fluir e fruir sensorial e sentimentalmente” (BALTAR, 2012, p. 128) e também, acrescento, a se engajar com os processos de localização que estão postos em cena.

Se enquadrarmos de outro modo, por exemplo, o excesso cenográfico de Almodóvar, em que a casa de seus personagens está sempre exacerbadamente decorada, com pluralidade de cores e múltiplos objetos, pensando o trajeto de suas personagens mulheres dentro desse espaço – algumas delas que são, inclusive, trabalhadoras domésticas –, percebe-se que a sua apresentação dos interiores a partir de uma postura cênica excessiva sugere algo de pertinente para a relação entre corpo, melodrama, excesso e engajamento. Em *Volver*, por exemplo, Penélope Cruz interpreta Raimunda, uma cozinheira e dona de casa, que vive um casamento infeliz enquanto lida com a falta de dinheiro para ela mesma e sua filha. Voltando de casa depois de uma visita ao cemitério (onde cuida zelosamente do túmulo de seus pais, que ela acredita terem morrido em um incêndio acidental), seu marido recém-desempregado está no sofá assistindo a uma partida de futebol na televisão e cercado por latas vazias de cerveja. Ele permanece no sofá por toda a cena, enquanto Raimunda organiza o espaço doméstico (FIG. 68).



Figuras 68 e 69: Imagens do filme *Volver*⁶³.
Fonte: captura de tela.

⁶³ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=wpp_WUvkELM >. Data de acesso: 2 de setembro de 2022.

Raimunda circula por todo o espaço entre a sala e a cozinha do apartamento, carregando comida, jogando fora o lixo, recolhendo latas de cerveja e lavando a louça. O diálogo com o marido, quando ela descobre que ele perdeu o emprego, não interrompe seus movimentos de trabalho. A sua inquietude é tomada por outras questões, como a preocupação pela saúde e sanidade de sua tia e um luto duradouro por sua mãe. Raimunda também acaba de voltar de uma viagem para La Mancha, onde cresceu e onde está o túmulo de seus pais, e os movimentos dela pelo apartamento incorporam questões relativas à distância entre esses dois lugares. Madri é o exílio, onde restou a ela ficar em um casamento violento para criar a sua filha depois de ter sido, como será revelado, estuprada por seu pai. O apartamento, enfim, é também a cena de um futuro crime.

O excesso incorporado do cinema de Almodóvar, portanto, é desdobrado através do filme. Luto, exílio, incesto, assassinato preenchem seus espaços cênicos, suas atuações e a sua encenação do drama como um todo. O melodrama se torna uma mediação formal para narrativas de mulheres vítimas de violência, violência esta que toma lugar em espaços domésticos e que age nas maneiras como essas mulheres se localizam, como donas de casa ou exiladas. O modo cênico da transparência, em que somos levados a identificar a audiovisualidade como uma realidade tal como a nossa, que revela sua própria existência (como mundo ficcional) enquanto se desdobra narrativa e formalmente, encontra seu apelo junto ao modo do excesso, produzindo na relação das mulheres com espaços próprios de suas vidas e histórias, tão específicos quanto uma casa em La Mancha e um apartamento em Madrid, engajamentos com seus dramas e suas formas de vida que nos permite identificar (e nos identificarmos com) uma habitação desses espaços, sendo capazes de compreender as diferenças sensíveis entre os interiores de La Mancha e Madrid sem que nunca isso seja explicitado pelo texto do filme ou tenhamos visitado um lugar ou o outro.

Isso é também motivado, dentro de *Volver*, por vários outros contextos e relações entre personagens mulheres e o espaço cênico: Irene (Carmen Maura) vive em La Mancha com sua irmã idosa, Paula (Chus Lampreave), escondida na casa para cuidar dela enquanto performa a própria morte em decorrência de um incêndio que foi, na verdade, causado por ela para matar seu marido e sua amante; Agostina, vizinha de tia Paula, vive reclusa em sua casa em uma vida martirizada pela dúvida em relação ao desaparecimento da mãe (a amante assassinada por Irene); e a filha de Raimunda, também Paula (Yohana Cobo), descobre-se vigiada e desejada por seu pai dentro de seu mesmo apartamento, enquanto fica na sala ou troca de roupa (FIG. 69), até ser forçada a matá-lo com uma faca de cozinha para se proteger de seu

violento assédio. Essa sequência de dramas nos interiores reiteram, como é também função do excesso (BALTAR, 2012), uma questão narrativa relativa ao sofrimento das mulheres trabalhadoras e o comprometimento delas com redes de suporte para lidar, coletivamente, com esse sofrimento. Nesse caso, os absurdos da trama não se tornam impedimentos para a sensibilização de espectadores, que são engajados sensivelmente pelo modo do excesso, que inclui o apelo coreográfico das atrizes em cena.

Assim, o trabalho dessas atrizes e a encenação desses espaços funcionam também como uma mediação formal para o melodrama, os temas e os excessos do gênero. Para Raimunda e Paula, que escondem o crime ao colocar o corpo do homem em um refrigerador, esse é um espaço em que as evidências dos crimes (que já não é só um) permanecem, e é ali que as duas terão de conviver com elas, dentro do apartamento. O mesmo ocorre com Irene, ao encenar sua própria presença fantasmática na casa da irmã. Não podemos sequer dizer que a ocupação de Irene dessa casa está fora de cena, porque ela e sua presença ausente são encenadas quando uma de suas filhas, Sole (Lola Dueñas), percorre a casa da tia silenciosamente, como se estivesse ciente de alguma estranha presença, e se agacha sobre objetos para sentir o cheiro da mãe. Mesmo com Carmen Maura fora de cena, o estar dentro de Irene é também acionado por aqueles interiores e pela ação coreográfica de Lola Dueñas através dele.

A questão das mulheres envolvidas em um crime e presas às circunstâncias espaciais dele se repetem em produções hollywoodianas do gênero, como na sequência inicial de *Alma em suplício* (dir. Michael Curtiz, 1945) e no isolamento das duas irmãs de *O que terá acontecido a Baby Jane?* (dir. Robert Aldrich, 1962), além de em outros filmes dirigidos por Almodóvar, como *O que fiz eu para merecer isto?* (1984) e *A pele que habito* (2011), mas é perceptível que não são os crimes que conectam os interiores em crise nesses filmes. Diferentes motivos narrativos levam o melodrama a enquadrar o corpo gendrificado em uma relação crítica como o espaço, envolvendo um processo de culpa, clausura, autopunição e tormento secreto que vão desde o corpo estendido de Bette Davis ao final de *Escravos do desejo* (dir. John Cromwell, 1934) até a angústia materna vivida no espaço doméstico pela personagem de Penélope Cruz em *Mães paralelas* (dir. Almodóvar, 2021). O que atravessa essas paisagens em crise não são, enfim, assassinatos, estupros, mistérios familiares ou *plot twists*, mas uma dada relação do corpo feminino em cena com estar dentro, permanecer dentro e agir segundo os limites afetivos e práticos desses interiores.

É a literal situação das atrizes no melodrama que coloca o gênero nessa relação audiovisual de espaço-e-corpo, em que um termina sempre por informar o outro e, o que é importante, informar também o seu excesso, dado por uma explosão de sentimentos de prazer, melancolia, amor e sofrimento que são incorporados e localizados. Os excessos melodramáticos são, desse modo, acionados tanto formalmente (como destacado em *Amor à flor da pele*) quanto narrativamente (como destacado em *Volver*), mas em ambos os casos ele se coloca sobre a relação entre coreografias de mulheres-atrizes e o espaço cênico.

Essa conclusão se torna importante também por enfatizar o trabalho dessas atrizes na encenação do melodrama, repensando essa ideia de um cinema sobre e para mulheres como um cinema de mulheres, em que as atrizes são participantes ativas da encenação a partir da sua relação com o espaço cênico (uma relação que, como demonstramos, torna-se central para o gênero). Ingrid Bergman, Jane Wyman, Maggie Cheung, Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Yohana Cobo, Joan Crawford, Bette Davis e muitas outras, ao mapearem coreograficamente os interiores do melodrama, ao incorporarem a sensação de estar dentro e estar fora do gênero, a sua crise de lugar, reivindicam o seu problema espacial como um problema que atravessa os seus corpos, como corpos criativos de atrizes em cena, e os corpos de espectadores engajados por elas a habitarem também esses espaços.

4.3 Interiores globais, paisagens locais

Charulata costura bordados na mansão onde mora com seu marido. Ela se cansa dos bordados e folheia um livro na sua cama, leva o livro até uma estante e o troca por outro, cantarolando baixo através dessas atividades. Enquanto ela contempla seu novo livro, ouve um barulho de percussão que vem da rua. Curiosa, Charulata vai até uma janela, abre-a parcialmente (apenas as frestas de madeira) e percebe um homem na rua. Agora, Charulata não consegue ver o homem se não a uma considerável distância, mal pode distinguir o que ele está fazendo (e, conseqüentemente, a origem do barulho), então ela caminha de volta até seu quarto, com o passo levemente mais apressado, pega um binóculo e retorna à janela, onde vê, agora distintamente, pelo quadro formado pelo binóculo, que o homem carrega um tipo de pequeno tambor manual, além de dois macacos que o acompanham em coleiras. O homem se afasta, mas Charulata escuta outro barulho que vem das ruas, agora um que toma a forma de um canto repetitivo. Ela então caminha até outra janela e vê quatro homens carregando uma arca enquanto cantam. Seu olhar não os acompanha, no entanto, mas sim outro homem, que passa por eles com um guarda-chuva. Quando este sai de cena, Charulata vai até a janela

seguinte, para acompanhar a caminhada do sujeito, e continua fazendo isso até ele sair completamente do seu campo de vista. O último uso do binóculo na cena, no entanto, se dá quando o marido de Charulata passa por ela sem notar a sua presença, e ela dirige, enfim, o binóculo para o marido e para dentro de sua própria casa.

Essa é a sequência inicial do filme indiano *A esposa solitária* (dir. Satyajit Ray, 1964), adaptação de Satyajit Ray do conto de Rabindranath Tagore. Ray é um diretor celebrado por, ao fazer filmes sobre trabalhadores da região de Bengala e suas famílias, criar um contraponto neorrealista e periférico às narrativas de Bombaim presentes em Bollywood. O cinema bollywoodiano carrega, notoriamente, uma vertente melodramática em seu apreço pelo excesso (narrativo e formal) e maniqueísmo e por provocar em sua audiência características respostas emocionais. Essas respostas emocionais estão também associadas, no caso de Bollywood, à sua circulação massiva, em que as músicas de seus musicais melodramáticos reaparecem, na paisagem sonora de seus espectadores, como música pop (GOPAL e MOORTI, 2008), o que reitera uma presença afetiva do imaginário e da sonoridade bollywoodianas nos seus espectadores.

A relação evidente de Bollywood com o melodrama não deve, no entanto, excluir sua contrapartida no cinema de Bengala ou no cinema independente indiano como um todo do gênero. Para entender isso, é preciso reenquadrar o melodrama e a maneira como ele e a estética neorrealista se informam. Marcantonio (2015, p. 112) escreve que “é o melodrama no neorrealismo, ou a maneira como o neorrealismo emprega o melodrama, que dota o neorrealismo de sua habilidade de tão efetivamente se dirigir a realidades sociais correntes”.

Marcantonio (2015, p. 112) sugere também que o entendimento do neorrealismo como um desdobramento do modo melodramático facilita perceber como filmes do cinema mundial que estabelecem uma troca com as questões neorrealistas “estão simultaneamente presos na matrix do melodrama”. A dita troca com questões neorrealistas, a saber, estão, na definição da autora (2015, p. 112), no desmantelamento do artifício da filmagem em estúdio, que incluem o uso de atores não profissionais e a filmagem em locação.

Esse último aspecto é o mais relevante para esta pesquisa. Se, como é posto (MARCANTONIO, 2015, p. 112), o neorrealismo utilizou primeiro as locações para refletir o efeito da Segunda Guerra Mundial no tecido social, especialmente em relação à devastação da paisagem urbana causada por ela, o que implica pensarmos nos interiores das locações neorrealistas e na sua relação com o lado de fora urbano? Eu não gostaria de estender a

influência do neorrealismo, que é identificado principalmente no cinema italiano do pós-Guerra, para além do necessário. É preciso conceber que cinemas locais e não europeus articulam frequentemente desdobramentos de estéticas e questões locais e que o uso insistente do neorrealismo italiano como norte formal de todos esses cinemas tende a subestimar influências mais localizadas. No caso do cinema de Satyajit Ray, por exemplo, ainda que possamos dizer que é um cinema que compartilha das mesmas influências do próprio neorrealismo italiano, no que ambos foram amplamente influenciados pelo cinema de Jean Renoir – com quem Ray trabalhou antes de dirigir seus primeiros longas-metragens (RAY, 2013) –, há uma influência muito marcante da literatura indiana, especialmente da obra de Tagore, que é identificada como uma referência significativa pelo próprio diretor (em GUPTA, 1982).

Desse modo, os espaços dados pelo cinema de Ray não se resolvem em uma questão própria do neorrealismo, ainda que sejam atravessados por inquietações semelhantes em relação ao cinema. Seus interiores, como o que vemos na sequência inicial de *A esposa solitária*, carregam o aspecto de uma espacialidade que, como locação, tem profundidade de campo na complexidade arquitetônica dos espaços vividos – o que se torna importante para o estabelecimento de noções audiovisuais de proximidade e distância que são tão caras ao filme – por onde a protagonista (interpretada por Madhavi Mukherjee) percorre livremente, diferentemente das limitações arquitetônicas e coreográficas dadas por espaços construídos em estúdios (observa-se como, na cena anteriormente discutida de *Tudo o que o céu permite*, a personagem de Wyman percorre todos os lados do velho moinho, menos aquele onde estão localizadas as câmeras).

O olhar para fora de Charulata também estabelece uma relação de proximidade diegética entre os interiores e os exteriores típica do neorrealismo, e que é difícil ocorrer no cinema clássico hollywoodiano (em que, por tendência, ou os exteriores são interiorizados em parques ecológicos especificamente apropriados para filmagem ou são produzidos em estúdio por meio de tecnologias de cenário ou projeção traseira). A adoção por Ray de gestos realistas produz, no filme, uma sensação de aqui e agora na maneira como o lugar se apresenta, provocando nessa imediaticidade da locação um resultado interessante para um filme de época, no que *A esposa solitária* é ambientado em 1879.

Cabe reforçar ainda que os interiores da sequência vão além dessa diegese neorrealista. A maneira como Charulata se apresenta na relação com o espaço, como ela é sujeita do olhar

– um olhar que o filme representa tanto ao filmar a personagem em atividades que demandam a sua atenção, como o bordado ou a leitura (FIG. 70), quanto por emular o seu olhar colocando em cena aquilo que ela olha, sejam os livros na estante ou o lado de fora da casa pela lente de binóculos (FIG. 71) – e como a sensualidade de Charulata no mesmo espaço está associada ao modo como Tagore escreve sua personagem, com liberdade de movimento, recusa à sua negligência e compaixão por seu apelo (HEMPHILL, 1998). Além disso, Ray também se diz influenciado por um hábito da arte não ocidental de evitar a demonstração emotiva como desdobramento de potências afetivas (GUPTA, 1967, p. 43-44). Em *A esposa solitária*, como observa Udayan Gupta (1967, p. 44) a sensualidade na relação entre os personagens (principalmente entre Charulata e o homem por quem ela se apaixona fora do casamento) vai se desdobrando como uma sexualidade sem toques, que então elabora a proximidade e distância entre os personagens como uma reserva afetiva em seu próprio mérito, em que o espaço entre eles se torna, como aquele entre Charulata e o que ela vê, a reserva de potência do filme e da sua encenação.



Figuras 70 e 71: Imagens do filme *A esposa solitária*⁶⁴.
Fonte: captura de tela.

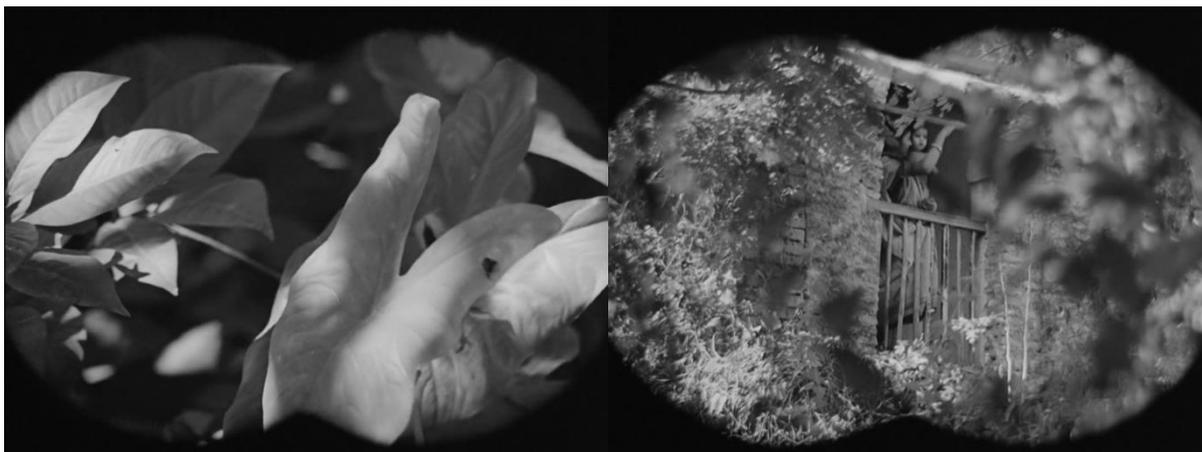
A espacialidade em *A esposa solitária* ganha importância, portanto, por reivindicar uma dimensão de perspectiva entre os corpos em cena, algo que os interiores mais planos, produzidos em estúdio, do melodrama hollywoodiano têm mais dificuldades para fazer devido à própria tecnologia de cenário ali empregada. A literatura de Tagore e o interesse de Ray em desdobramentos estéticos-sensíveis que ele diz empregar de culturas não ocidentais informam o espaço realista. A questão neorrealista em relação ao espaço fílmico não resolve a questão da reaparição da locação através do cinema global, que se afasta de expectativas neorrealistas em relação à fidelidade ao espaço-mundo – uma ambição de que alguns cineastas italianos da

⁶⁴ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=tQjNtFaH_y8 >. Data de acesso 5 de setembro de 2022.

geração neorrealista já se afastavam, como é o caso de Rossellini – para pensar reaparições e apropriações desse espaço-mundo informadas por práticas audiovisuais e estéticas específicas.

Evidentemente, isso informa também uma ideia de gênero e interpela minha disposição a pensar essas espacialidades como interiores melodramáticos. Seriam essas formulações genéricas ou intervenções autorais na maneira como a domesticidade é encenada? *A esposa solitária* é um filme que coloca em cena o olhar, e tanto os espaços quanto os corpos cênicos a partir de uma dimensão de distância desse olhar, das suas limitações e profundidade, que ele traz para perto na forma audiovisual e do que ele mantém distante. E é notável como a elaboração disso se dá em particularidades do cinema de Ray, um cinema que, para uma espectadora como Ângela Prysthon (2014, p. 100), provoca:

Uma vontade de cinema na qual a técnica (impecável, rigorosa, exata, no caso de Satyajit Ray), a materialidade fílmica (suas imagens e seus sons, suas palavras, seus atores) e a *mise en scène* estão subjugadas ao mundo, forçam-nos a entrar em contato, a nos maravilhar, assustar e, sobretudo, a gostar mais de estar no mundo.



Figuras 72 e 73: Imagens do filme *A esposa solitária*.
Fonte: captura de tela.

Esse contato com o mundo mencionado por Prysthon é uma sensação com o cinema de Ray da qual compartilho. Em *A esposa solitária*, ela se dá por uma incorporação dos interiores que a personagem habita. Esses interiores são reiterados sensivelmente até mesmo nas cenas em que Charulata está no jardim de sua casa, a observar pessoas e coisas, da natureza à vizinha do lado de fora de sua propriedade, através de seu binóculo (FIG. 72 e 73). É a partir dessas construções formais que localizo o lugar de *A esposa solitária* dentro dos interiores em crise no melodrama. Esse gesto de apropriação genérica, sem dúvidas, é complicado por influências locais que desviam essas obras dos padrões genéricos do melodrama – como, no caso de *A esposa solitária*, uma história de amor e possível adultério

que contém suas demonstrações emotivas – ou que as identificam junto a seus próprios e divergentes padrões genéricos.

Esse é o caso também do que eu chamaria de melodrama japonês do pós-Guerra, mas que é identificado por pesquisadores do cinema japonês como *shomin-geki*, dramas domésticos⁶⁵, em que se inserem boa parte da filmografia de Yasujiro Ozu e Mikio Naruse (RUSSELL, 2001, p. 102). Catherine Russell (2001, p. 102) relata uma dificuldade metodológica de trabalhar o *woman's film* (um dos subgêneros mais proeminentes do melodrama em Hollywood) no contexto japonês pela falta do termo no circuito genérico do país, ainda que muitos dos *shomin-geki* funcionem segundo aquilo como ela entende pelo *woman's film*, histórias centradas na subjetividade de mulheres.

Russell propõe resolver esse problema numa iniciativa que chama, a partir de Caren Kaplan e Inderpal Grewal, de “estudos culturais feministas transnacionais”, o que a permitira suplantar o que ela entende como falta de fortuna crítica, tanto do Japão quanto de fora do país, da questão de gênero no cinema japonês do pós-Guerra (RUSSELL, 2001, p. 103). Aqui, minha reivindicação pelo melodrama como gênero que atravessa diferentes contextos globais tem outro viés, o da espetatorialidade implicada. Tendo tido uma espetatorialidade informada por construções genéricas melodramáticas principalmente da telenovela brasileira, mas também do cinema hollywoodiano, é pela chave do melodrama que frequentemente acesso dramas familiares globais e é pelo quadro do melodrama (e seus tão característicos interiores) que os seus próprios interiores aparecem para mim.

Tomemos como outro exemplo *Relâmpago* (dir. Mikio Naruse, 1952), um *shomin-geki* adaptado pela roteirista Sumie Tanaka do romance de Fumiko Hayashi, escritora também japonesa e contemporânea a Naruse. Aqui, temos um conflito doméstico motivado por uma situação familiar não normativa, em que uma mãe vive na mesma casa com diversos filhos de relações diferentes. *Relâmpago* é protagonizado por uma das filhas, mas os conflitos se desdobram da relação dela com a mãe e os irmãos, das expectativas dela em relação aos irmãos e das expectativas da mãe em relação a todos eles. A casa, um espaço central para o *shomin-geki*, comporta todos esses personagens e suas relações tensivas e dramáticas.

⁶⁵ Russell (2001, p. 103) se refere ao *shomin-geki* como “dramas domésticos”, embora a tradução da expressão dada pelo Google seja “escrita dramática”. Escolho usar o *shomin-geki* nesta tese a partir da observação genérica do termo feita por Russell.

A casa em questão fica localizada na cidade baixa de Tóquio, um lugar que se tornou periférico diante do processo de modernização do resto da cidade (RUSSELL, 2001, p. 104). Em *Relâmpago*, como reconhece Russell (2001, p. 104), mesmo com a precarização das casas e a pobreza de seus moradores, “os corredores apertados e as casas abertas criam uma sensação de comunidade”. Na cenografia, isso está expresso na ambiguidade dos limites entre dentro e fora da casa que é cenário para a maior parte do filme, o que é mais demonstrado pelo trânsito de pessoas entrando e saindo (muitos deles pretendentes das filhas), vindas de algum lugar da superfície urbana para pisar o chão doméstico sendo recebidas adequadamente, mas, devido à própria arquitetura de amplas portas abertas (FIG. 74), com pouca necessidade de pedir licença.

Irmãs, as personagens de Hideko Takamine (Kiyoko), Mitsuko Miura (Mitsuko) e Kyôko Kagawa (Tsubomi) precisam também elas mesmas definirem os seus limites espaciais dentro desses interiores, e muitos das divergências afetivas entre elas vêm da dificuldade de se estabelecer isso. Inexistindo um domínio espacial próprio de cada personagem, elas demandam travessias inoportunas, originando assim alguns dos conflitos, como quando uma de suas irmãs exige que Kiyoko desça do primeiro andar para entreter convidados, o que esta se recusa a fazer, permanecendo sozinha em um cômodo que não é só dela em uma falsa sensação de reclusão (como é demonstrado pelos gritos e música que invadem o quarto e pela derradeira aparição da irmã naquele espaço).



Figuras 74 e 75: Imagens do filme *Relâmpago*⁶⁶.
Fonte: captura de tela

Russell (2001, p. 104) chega a descrever os espaços de Naruse, seguindo uma premissa arquitetônica da casa japonesa, como seu “distinto estilo de decupagem”. E isso

⁶⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XmuIXKWFvn0> >. Data de acesso: 5 de setembro de 2022.

pode ser demonstrado pela maneira como as cenas são organizadas em torno dessas arquiteturas, como a mesa próxima à ampla porta para receber as visitas; e o quarto em que duas irmãs dissidentes da festa se acomodam, cercadas por móveis e janelas visíveis, todos mais altos, na composição da cena, que seus corpos (FIG. 75). Por conta disso, Russell (2001, p. 104) identifica o melodrama nesse contexto como “narrativas espacializadas”. Isso já era evidenciado, no entanto, na ênfase dada pelo próprio *shomin-geki* como nomeação genérica alternativa ao melodrama. Esses são filmes em que, ainda que não haja grandes eventos narrativos, “bastante coisa acontece em termos do drama emocional performado nos lares que enquadram mulheres e na cidade em que elas habitam” (RUSSELL, 2001, p. 104).

Se sou informado do *shomin-geki* pelo melodrama, o movimento de espectador-pesquisador implicado me permite também me informar do melodrama pelo *shomin-geki*, ainda mais considerando que a sua ênfase na espacialidade dos dramas familiares encontra solo em um objetivo de investigar os interiores do melodrama como um multiverso acionado pelo gênero. O *shomin-geki* facilita também uma percepção global desses dramas familiares e domésticos que tomam diferentes formas locais, ainda que se espraíem mundialmente. Isso implica em um problema para nossa reivindicação genérica, mas apenas um que demanda pensarmos em melodramas no lugar de melodrama e que nos convida a discutir suas diferentes formas audiovisuais e seus diferentes sentidos de localização.

Os melodramas, portanto, têm métodos diversos e dissonantes de encenação. O encontro deles se dá por meio do multiverso, ou seja, da identificação de uma reiteração espacial que aqui chamo de interiores em crise. Tal multiverso comporta o clássico melodrama hollywoodiano do mesmo modo que o *shomin-geki* japonês porque a orientação do multiverso é espacial, e sua articulação se dá pelo exercício de uma espetatorialidade implicada. Faço esse preâmbulo para introduzir na nossa concepção genérica um método audiovisual que tende a ser percebido como uma radical antítese da transparência hollywoodiana e o filme que esse método produziu, este é *Vitalina Varela* (dir. Pedro Costa, 2019).

Reivindico *Vitalina Varela* como um *shomin-geki* para, então, reivindicar os seus interiores para o multiverso do melodrama. Tais interiores são localizados na periferia de Lisboa, onde vivem imigrantes cabo-verdianos como Joaquim, o falecido marido da personagem-título. Essa viaja para Portugal, chegando atrasada para o enterro do esposo, mas decidida a permanecer na casa em que ele morava quando morreu, revelando que a passagem

por décadas prometida para Portugal nunca lhe foi entregue e que, por isso, agora ela ficará ali até morrer. A casa que a enquadra, como muitas outras do bairro, é precária; uma precariedade que a personagem descreve em detalhes e também experiencia, comparando-a com a casa que ela e o marido construíram em Cabo Verde, uma casa que seria um lar, mas que foi abandonada, incompleta, nas mãos de Vitalina quando da partida de seu marido para Portugal.

O método do *shomin-geki* aqui em cena consiste em performar como atores os próprios personagens do filme, em que o texto é lentamente construído e toma forma a partir das conversas do diretor Pedro Costa com Vitalina Varela e os outros personagens, vizinhos (em sua maior parte homens) de Joaquim que, por estarem com ele quando esse estar com ele foi recusado a Vitalina, rivalizam com ela (RANCIÈRE, 2020). O texto, construído lentamente, é aprendido pelos atores-personagens e posto em cena por esse trabalho coletivo dirigido por Costa nos lugares escuros do bairro periférico que os serve também de locação (RANCIÈRE, 2020).

Vitalina, em uma cena (FIG. 76 e 77), está sentada dentro da casa do marido quando seu olhar percorre os interiores. Enquanto observa a casa de dentro, ela descreve seus defeitos e também o processo de 45 dias de construção da casa de Cabo Verde. Evocando um processo de construção de lugar que está fora, longe, no tempo e no espaço, a postura e o texto de Vitalina (que, como atriz-personagem, assina o roteiro do filme junto a Costa) reiteram o lugar crítico da interioridade presente, em que ela se encontra e em que pedaços do rejunte do teto caem sobre ela e em que ela bate a cabeça “naquela porta de merda”.



Figuras 76 e 77: imagens do filme *Vitalina Varela*⁶⁷.
Fonte: captura de tela.

⁶⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=btR2G34pNoo> >. Data de acesso: 5 de setembro de 2022.

O realismo e o neorealismo, o *shomin-geki* e o método de trabalho de Costa, todos, a seu próprio modo, encontram em suas encenações os interiores críticos dos melodramas. Se insisto no gênero como mediador desses vários interiores é porque acredito que a sua aparição e sua crise são reiteradas como genéricas. Estender os métodos, as formas e as linguagens do melodrama não prejudica o estado conceitual do gênero. Pelo contrário, convida a essas outras formas que lhe informem. Se Russell identifica no *shomin-geki* de Naruse uma decupagem orientada espacialmente, podemos pensar o *shomin-geki* como uma chave para a compreensão da encenação de outros melodramas de fora do contexto japonês. Se o método de Costa revela uma crise espacial posta pela performance, podemos recuperar os sentidos espaciais do teatro filmado e gêneros do audiovisual semelhantes em método ao teatro filmado (como a *sitcom*, por exemplo) como espaço dos melodramas – ou de pensar os interiores dos melodramas como espaços teatrais, que acionam um fora enquanto se desdobram no dentro. Essas são algumas das questões provocadas pelo confronto com os limites genéricos globais dos melodramas e com suas paisagens locais, que terminam por refazer as possibilidades sensíveis e narrativas dos interiores do gênero.

4.4 O melodrama atravessado pelo *shomin-geki*

Neste ponto, levo adiante uma tentativa de ler o melodrama estadunidense e brasileiro atravessado pelo *shomin-geki* para identificar como aquele reaparece informado por esta outra e semelhante composição genérica. O *shomin-geki*, como pode ser observado pela sua descrição no texto de Russell (2001), tem algumas reiterações importantes a serem consideradas, sendo elas: a) o texto dramático, b) a atenção dada a famílias, classes sociais e personagens marginalizados; e, c), a domesticidade, que aparece nos temas e, como Russell identifica, na composição formal de muitos de seus filmes, com uma decupagem orientada espacialmente.

A princípio, o *shomin-geki* nos ajuda a desenvolver alguns dos próprios problemas genéricos do melodrama, que se apresentaram a partir do momento em que os valores ideológicos do gênero foram recuperados por seus leitores nos anos 1970. Christian Viviani (1991, p. 168), em resposta a reivindicações pelo papel ideológico da ironia e do exagero grotesco no melodrama, coloca que o gênero, por sua necessidade de ser comovente, deve ter como recurso “situações, sentimentos e emoções que todo mundo experienciou em um momento ou outro”. O autor (1991, p. 168) enfatiza como esses elementos são utilizados “para manter o *pathos* num nível intenso, simultaneamente criando uma camada exterior, que

parece irreal por virtude de seu excesso, e uma interior, que invoca a experiência coletiva da vida real”. O melodrama bem-sucedido, para Viviani (1991, p. 168), é aquele que estabelece esse equilíbrio entre a forma narrativa complexa e o conteúdo emocional simples.

Linda Williams (1998, p. 45) reafirma o problema de se escapar da simplicidade emocional do melodrama por sua potência ideológica irônica ao observar que o “modelo tão-excessivo-a-ponto-de-ser-irônico” do gênero afasta “o mais crucial elemento no estudo do melodrama: sua capacidade de gerar emoção em audiências”. Mariana Baltar (2012, p. 131), por sua vez, afirma que “a construção de uma expressividade visual forte é uma das características fundamentais da matriz do excesso”, excesso este que, como já visto a partir da mesma autora, é agente do sensível, das respostas afetivas incorporadas de seus espectadores. Essa preocupação com a relação entre o melodrama e sua forma complexa-barroca-excessiva e a resposta emocional de seu público (ou de qualquer público, se considerarmos a pretensão de universalidade explícita na fala de Viviani) não está presente na discussão de Russell em torno do *shomin-geki*, mas as características já elencadas do *shomin-geki* nos ajudam a ajustar questões abertas e problemáticas sobre o gênero, como estas postas por Viviani, Williams e Baltar. A começar pela suposta universalidade do melodrama, que, como defendo, deve ser respondida pela especificidade (não só histórico-geográfica, mas também de forma audiovisual) de seus espaços em cena.

O *shomin-geki* é um gênero dramático da domesticidade e de uma domesticidade, por razões econômicas e de outras diferenças sociais, precarizada. A reaparição global do *shomin-geki* implica em genealogias diversas tanto da domesticidade quanto da sua precarização. Percebendo o melodrama como seu semelhante, desse modo, podemos repensar a ideia de produção de emoções e respostas emocionais universalizadas e, no lugar disso, compreender uma adaptabilidade formal e narrativa do gênero que não impede a identificação de seu espraiamento transnacional. Isso implica em se concluir que nem as emoções (formalmente implicadas ou manifestadas na espetatorialidade) nem os espaços do melodrama são universais, mas que ambos se reorganizam, em seus múltiplos enquadramentos, em torno de um problema (a domesticidade precária) que deve ser resolvido (e é de diversas maneiras) formal e narrativamente.

O outro problema é o da forma complexa-barroca-excessiva do melodrama, algo que é associado à sua predileção pelo artifício e que é mais difícil de identificar como um aspecto reiterado do *shomin-geki*, ainda que seja determinante para um estudo em torno do

melodrama. Para lidar com isso, é preciso primeiramente se desfazer de uma ideia de oposição como elaborada por Viviani, entre uma forma narrativa complexa e um conteúdo emocional simples. Isso porque o que seria entendido como o conteúdo do melodrama não deve ser lido em uma oposição à sua forma. Baltar (2012) identifica como um dos papéis formais do melodrama é justamente uma reiteração excessiva dos problemas emocionais encenados nele. Nesse caso, a emoção simples não se contém simplesmente internalizada por uma forma barroca, pois é a reiteração excessiva dessa mesma emoção simples parte do que constitui as formas melodramáticas em primeiro lugar.

Unir esse aspecto do melodrama a uma observação do *shomin-geki* revela uma forma narrativa excessiva relacionada à reiteração de uma dramaticidade doméstica. Essa dramaticidade doméstica se apresenta na orientação espacial da encenação, típica do *shomin-geki*, mas também nos corpos criativos que encenam reiteradamente os conflitos e as emoções desdobradas nas crises das domesticidades. A predominância do corpo performático e do cenário, ambos reiterando o mesmo problema da domesticidade, constitui uma paisagem que aparece apenas nos termos dessa crise, reiterando-a. O método de reiteração da crise doméstica pode divergir drasticamente, pode colocar em cena um corpo performático que cria o seu próprio texto em um espaço cênico enquadrado com mínima intervenção econômica (*Vitalina Varela*) ou um corpo performático profissional seguindo coreografias padronizadas em cenários materialmente não habitáveis (*Tudo que o céu permite*), mas onde os elementos da encenação fílmica, incluindo necessariamente o corpo performático e o espaço cênico, são empregados no sentido de reiterar o drama da domesticidade, estão os melodramas domésticos como informados pelo *shomin-geki*.

Essa relação provocada por uma observação do *shomin-geki* nos leva, ainda, a reconhecer uma linguagem ou expressão audiovisual dos interiores nos melodramas domésticos. Essa linguagem não é um padrão, e há muitas formas desviantes dela, como já temos apontado através deste capítulo, mas é uma expressão que, por sua própria reiteração dentro do gênero, merece atenção especial. Tomo para nomear essa linguagem o gênero que a informa: esse é o *shomin-geki* e a sua decupagem espacialmente orientada. A primeira obra em que isso será aqui observado é a série televisiva *A sete palmas*.

A sete palmas (criada por Alan Ball, 2001-05), exibida originalmente pelo canal por assinatura HBO, é centrada no drama de uma família proprietária de uma casa funerária, que também é sua residência, em Los Angeles. Na primeira cena da série, o patriarca da família

morre em um acidente de carro. Sua viúva (Ruth, interpretada por Frances Conroy) e seus três filhos (Nate, interpretado por Peter Krause; David, interpretado por Michael C. Hall; e Claire, interpretada por Lauren Ambrose) herdam o negócio funerário e vivem, cada um deles, os seus próprios dramas pessoais ao lidar com o luto, a sexualidade, o medo da morte e a necessidade de dar sentido à própria vida. Os interiores que me interessam aqui são os da cozinha da casa, em que, em diversas cenas, os personagens se encontram para atualizar uns aos outros de seus próprios dramas e se confrontarem, principalmente durante as refeições.

Sagaz na encenação do melodrama, inclusive tendo como forte referência os temas suburbanos que foram predominantes no gênero na Hollywood dos anos 1950, Alan Ball cria a série em torno de uma sátira da domesticidade por vezes tão excessiva narrativamente (todo episódio começa com uma sequência de morte, por exemplo) que corre propositalmente o risco de ser recebido como ironia. De fato, a posição genérica da série também passa pela comédia, uma que é evocada justamente no excesso da crise de domesticidade, que gera eventualmente rupturas diegéticas (mais presentes nos primeiros episódios do que no resto da série). Uma característica formal importante, no entanto, apresenta-se como uma solução ao formato seriado, um em que Alan Ball, ainda que detenha controle criativo da narrativa, não dirige todos os episódios, mas uma minoria deles. Esse método de produção televisivo requer um esforço de coerência formal no decorrer da série, para que ela mantenha uma identidade audiovisual reconhecida através de seus diferentes diretores e roteiristas. Tal necessidade é convidativa ao estabelecimento da linguagem do *shomin-geki*.

Uma alternativa de leitura para a encenação de dramas seriados seria a de que eles tendem à padronização da *mise-en-scène* para mais facilmente serem identificados como uma narrativa contínua. Assim sendo, a forma da alternância audiovisual entre plano e contraplano ou plano médio e plano americano ou plano fechado são sintomas de uma padronização que é resultado de um problema criativo tanto de narrativas seriadas quanto de obras genéricas destinadas a um público estabelecido. Essa interpretação condiz inclusive com o argumento de Christine Gledhill (2000, p. 227) de que o melodrama, antes de tudo, funcionou como “uma máquina cultural para a produção em massa de gêneros populares”. A fácil identificação do ambiente doméstico e a conveniência da reiteração de um cenário poderiam ser entendidas, assim, como consequências esperadas da lógica econômica-criativa dos melodramas. Outra alternativa de leitura, no entanto, é reconhecer essa encenação pela manutenção, seriada, dos atores e cenários em cena, e são os desdobramentos estéticos disso que eu procuro aqui enfatizar.

No episódio “The foot”, o terceiro da primeira temporada de *A sete palmos*, David conversa com sua mãe na cozinha sobre a sua resistência de vender o negócio da família (a casa funerária) para uma grande corporação interessada nele (FIG. 78), Claire chega em seguida e rompe a cena com um breve número musical que se utiliza do mesmo espaço e atores presentes, alterando a luz, o figurino e a coreografia da cena para provocar a mencionada quebra de diegese que ocorria nos primeiros episódios da série (FIG. 79), até o número ser interrompido com Claire já ocupando seu lugar à mesa de café da manhã (FIG. 80). Logo, Nathan também chega para confrontar a posição do irmão em relação à venda da funerária, unindo os quatro principais personagens na cozinha (FIG. 81).



Figuras 78, 79, 80 e 81: Imagens do episódio “The foot” (dir. John Patterson, 2001), da série *A sete palmos*⁶⁸.
Fonte: captura de tela.

A cozinha funciona como um lugar em que se torna possível para diferentes personagens compartilharem da cena dentro do esquema expressivo do *shomin-geki*. Mais do que isso, torna-se possível reproduzir essa encenação através da série com circunstâncias diferentes. Se a discussão que os leva a compartilharem, nesse momento, o espaço da cozinha é uma crise de domesticidade provocada pelo texto desse episódio em particular (a

⁶⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=B-IjjHxGfXc> >. Data de acesso: 5 de setembro de 2022.

possibilidade de venderem a empresa que é o seu meio de vida depois da morte do patriarca, que conduzia os negócios), o encerramento dessa trama ao fim do episódio não impede uma atualização da crise de domesticidade em novas circunstâncias. Pelo contrário, a cozinha volta à cena um episódio depois do outro, reunindo todos ou alguns desses personagens para se confrontarem e tratarem, novamente, da crise de domesticidade reiterada. A reiteração da crise é uma produção textual da série e da sua posição genérica junto ao melodrama, mas ela é encenada por uma reiteração de planos, de corpos em cena e de espaços cênicos.

Não se deve concluir, no entanto, que esse processo de reiteração da crise de domesticidade do *shomin-geki* é exclusivo de narrativas seriadas. O que produz essa reiteração no espaço não é necessariamente a reaparição de um cenário através do tempo, mas a criação de espaços cênicos que funcionem para sustentar uma coerência narrativa dentro da ficção, de serem cenários verossimilhantes não no sentido de confundi-los com espaços da realidade extramediática, mas no de se encaixarem em expectativas genéricas sobre o espaço em cena. Ou seja, que esses espaços sejam críveis para a encenação de textos e coreografias que performem a crise de domesticidade. Nesse caso, a sua notável artificialidade (em que reconhecemos que a cozinha em cena pouco se desordena ou que esses cenários parecem tão imprecisos que qualquer pessoa poderia viver neles) até mesmo contribui para reiterar uma domesticidade em crise que não tem particularidade, que é fundamentada apenas em si mesma, como um fenômeno que ocorre em diversas famílias ficcionais.

Desse modo, os espaços reiteram as emoções simples em cena e as posições familiares genéricas de cada personagem. Isso também demonstra, porém, como o *shomin-geki* age para fazer da crise de domesticidade uma ocorrência que se desdobra do artifício audiovisual, em que esses dramas são adequadamente encenados e enquadrados para um fácil reconhecimento e legibilidade da crise. Quando o número musical de Claire em *A sete palmas* interrompe a cena, por exemplo, ele quebra o uso genérico do espaço, mas, ao mesmo tempo (por ser a exceção em relação a como aquele espaço aparece, e não a regra) reitera a função narrativa e formal tanto da cozinha como do modo de filmar a cozinha. Se a passagem recria a função genérica daquele espaço por meio de artifícios do audiovisual (transformando-o de interiores melodramáticos em um palco do musical), a interrupção e retorno à cena original tornam explícito que a forma que foi brevemente interrompida também reivindica um lugar genérico a partir de artifícios do audiovisual, como iluminação, composição de planos, sonoridade, estilo de atuação e enquadramento do cenário.

Esse movimento de *A sete palmas* de volta para a expressão do *shomin-geki*, no entanto, está também associada ao propósito da série de ressaltar e intensificar a crise da domesticidade ao ponto que ela se torna autorreferencial ou irônica – tal como ocorre no filme dirigido por Alan Ball pouco antes de ele desenvolver a série, *Beleza americana* (1999). Enquanto isso, parte do melodrama doméstico tem como objetivo restaurar a domesticidade, colocando um fim à sua crise. A escolha pelo *shomin-geki* como ferramenta analítica para esse multiverso melodramático também se dá com o propósito de pensar uma forma melodramática que sustente as crises nos interiores, ainda que a moral interna aos roteiros (e às agências ideológicas e econômicas) de alguns melodramas procurem solucioná-las.

Em *Imitação da vida* (dir. John M. Stahl, 1934), as protagonistas do drama de domesticidade são duas personagens viúvas: Beatrice, mulher branca interpretada por Claudette Colbert, e Delilah, mulher negra interpretada por Louise Beavers. Circunstâncias de necessidade mútua unem (com desigualdade) Beatrice e Delilah em um mesmo espaço de domesticidade. Delilah trabalha para Beatrice inicialmente em troca de um salário baixo, abrigo e comida para ela mesma e sua filha, Peola, enquanto cuida de Jessie, filha de Beatrice, que trabalha como comerciante fora de casa. As posições de cada personagem nesse drama são explicitamente distribuídas no roteiro e na encenação do melodrama. A crise de Beatrice é centralizada em uma história de amor e segundo casamento, quando sua filha, já mais velha, interessa-se pelo mesmo homem que corteja a sua mãe. A crise de Delilah também atravessa a maternidade, com Peola, que é apresentada pelo filme como uma garota negra de pele muito clara e que tenta se passar por branca, recusando a relação com a mãe e a própria negritude (assim como a posição implicada por ela no espaço doméstico do filme). A narrativa busca solucionar a crise ajustando a relação entre Beatrice e Jessie e moralizando Peola, que é percebida, principalmente, pela falha moral de tentar se passar por branca e, assim, recusar a sua posição na organização da domesticidade, provocando a sua maior crise.

O posicionamento de Delilah e a moralização de Peola servem, assim, para organizar a cena doméstica em torno dos valores raciais da branquitude. A dinâmica em cena entre Beatrice e Delilah não é a mesma, porém, através de todo o filme. Ao se utilizar da receita de panquecas de Delilah, Beatrice começa um empreendimento bem sucedido com a venda de panquecas em uma rede nacional. Além da receita e, em um primeiro momento, do trabalho de Delilah, Beatrice se utiliza também do rosto dela, que estampa a marca do seu negócio. Com isso, Delilah se aposenta sem deixar a casa de Beatrice, permanecendo em uma relação desigual de domesticidade até a sua morte, que conclui o filme.

A presença coreográfica de Delilah e, por extensão, Peola, dentro do espaço doméstico se divide no filme, desse modo, em dois momentos. Em um primeiro momento, quando Delilah ainda trabalha na casa, ela circula nesse espaço servindo Beatrice, abrindo a porta para ela, colocando a sua mesa e massageando seus pés (FIG. 82). Em um segundo momento, quando Delilah não mais trabalha para Beatrice (apesar da sua imagem ainda estar em uso para o capital da sua rede de restaurantes), suas aparições se dão em torno da sua preocupação com Peola, frequentemente dividindo a cena com a filha (FIG. 83), até a doença (causada pela decepção maternal) que a deixa reclusa em seu quarto. Tanto no primeiro quanto no segundo momento, no entanto, Delilah está em cena para atenuar e resolver a crise de domesticidade em que ela, Peola e até mesmo Beatrice estão envolvidas. A sua mudança de posição no drama doméstico pouco transforma a sua função nele. Da sua primeira até a sua última aparição, Delilah está em cena para resolver um problema dos interiores. Primeiro, o problema de seu funcionamento prático, quando Beatrice se mostra incapaz de trabalhar fora, cuidar da casa e da própria filha sozinha. Depois, o problema da instabilidade causada nele pela rebelião de Peola, que contesta a sua própria posição na domesticidade como filha de Delilah.



Figuras 82 e 83: Imagens do filme *Imitação da vida*⁶⁹.

Fonte: captura de tela.

Imitação da vida é um filme que se dirige moralmente pela solução da crise de domesticidade, uma solução que deve se dar pelo reposicionamento dos personagens em cena. Beatrice, nesse caso, deve ser inspirada pelo sacrifício maternal de Delilah a priorizar a filha ao seu pretendente, restaurando uma maternidade que o seu movimento para fora do espaço doméstico, seja como uma mulher trabalhadora ou como mulher em controle sobre sua própria sexualidade, colocava em risco. A posição de Peola é restaurada pela morte da mãe,

⁶⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Qsrq0euO0Sk> >. Data de acesso: 5 de setembro de 2022.

quando ela não apenas retorna ao espaço de domesticidade com que tinha rompido como, no cortejo funerário de Delilah, chega a se sentar no banco da frente do carro, ao lado do motorista, enquanto Beatrice e Jessie estão no banco de trás.

A expressão audiovisual do *shomin-geki*, no entanto, por mais que seja funcional para o desdobramento do roteiro (oferecendo cenários e enquadramentos verossímeis), é mais propícia para a encenação da crise de domesticidade que da sua solução. Isso é observado por uma reiteração-chave da sua forma audiovisual, que é o enquadramento dos personagens no espaço cênico. Tal enquadramento evidencia cena após cena a situação dos personagens nos interiores facilmente legíveis em que estão presentes, revelando assim, invariavelmente, uma posição tensiva dos personagens em relação aos interiores domésticos. Isso ocorre porque a solução proposta no texto⁷⁰ não transforma a composição das cenas. Desse modo, a mesma reiteração formal que produz a coerência narrativa – de que a transparência do universo fílmico depende – impede que a solução da crise tome forma porque não cede, formalmente, a ela. Se não há, portanto, uma forma audiovisual que resolva a domesticidade, o que nos resta formalmente é a sustentação da sua crise. Assim, o espaço audiovisual em que se encena a inconformidade de Peola, a ausência de Beatrice e o sofrimento de Delilah nunca se torna o espaço que encena a solução para essas crises, terminando por mantê-las em cena e impedindo a domesticidade de se reestabelecer para fora delas. Por isso, a linguagem do *shomin-geki*, o drama com decupagem espacialmente orientada, é tão importante para a manutenção dos interiores do melodrama como uma espacialidade crítica.

Essa conclusão é reafirmada se compararmos a crise de domesticidade no melodrama hollywoodiano clássico, do qual *Imitação da vida* foi usado como exemplo, com a de *Vitalina Varela*, para citar um caso já mencionado de um espaço ficcional que não depende da produção de transparência. Em *Vitalina Varela*, para que uma alternativa à crise de domesticidade seja encenada, o filme age no sentido de uma ruptura completa com o regime de espacialidade e de enquadramento da crise, recorrendo a um *flashback* de quando Vitalina e Joaquim construíam a sua casa em Cabo Verde, numa cena iluminada e em um plano aberto que marcadamente se diferencia do resto do filme. Trata-se, portanto, de uma forma audiovisual da domesticidade sem crise, que, para ser posta em cena, teve que levar a narrativa ao passado – anterior a Portugal, à imigração e à precarização da domesticidade de

⁷⁰ Aproveito para acrescentar também a observação feita por Jackie Byars (1991, p. 106) – em sua crítica à condenação ideológica do melodrama como um gênero completamente submetido à moral patriarcal – sobre os finais felizes resolutivos do gênero, de que “as contorções narrativas necessárias para produzir os finais *deux-ex-machina* expõem as contradições mais do que as resolvem”.

que os personagens, no momento em que Joaquim viaja para Portugal, foram vítimas – e o espaço em cena a uma literal reformulação (FIG. 84).



Figura 84: Imagem do filme *Vitalina Varela*.
Fonte: captura de tela.

Seguindo esse caminho de dar atenção ao *shomin-geki* como um dos desdobramentos narrativos-formais dos melodramas, descobre-se também proximidades formais entre o melodrama e outros gêneros do audiovisual. Deve ser esclarecido que o uso do melodrama como modo tende a reconhecer espriamentos do melodrama em outros gêneros como o que será discutido aqui. Gledhill (2000), Williams (1998) e Langford (2005) são apenas alguns dos autores que reconhecem na forma melodramática a base para o desenvolvimento de outros gêneros, principalmente do audiovisual massivo. Neste ponto, porém, utilizo o *shomin-geki* para reivindicar um desses desdobramentos especificamente ao gênero do melodrama doméstico, e não apenas ao modo melodramático.

É na *sitcom* que identifico a reiteração da linguagem do *shomin-geki* e uma formação genérica do melodrama. A comédia de situação, ou *sitcom*, é um dos gêneros mais consolidados da televisão seriada ficcional. Existe, nele, uma recorrência narrativa (em que o

cotidiano de um conjunto de personagens é atravessado por situações inusitadas, incomuns e, enfim, cômicas), mas também uma recorrência formal do modo como são agenciados os diferentes dispositivos de encenação.

Um dos recorrentes dispositivos de encenação da *sitcom* é o formato multicâmera, usado no gênero desde 1951, quando o produtor e ator cubano Desi Arnaz “venceu uma batalha com a emissora para filmar com múltiplas câmeras para o programa *I love Lucy*” e também filmar ao vivo em frente a uma audiência de estúdio (JACOBSON, 2010, p. 33). Ao elencar os tipos de produção multicâmera, Mitch Jacobson (2010, p. 33) descreve como inovadora a iniciativa de Arnaz tanto pela adição de uma audiência ao vivo quanto pela modificação do *set* para que todas as luzes ficassem penduradas, e as câmeras pudessem ser movimentadas livremente de um set para o outro. Segundo Jacobson (2010, p. 33), “a encenação e plano de câmeras de *I love Lucy* ainda é a mesma configuração usada hoje em *sitcoms* e programas de variedade, exceto que agora há mais câmeras e iluminação mais sofisticada”.

A encenação da *sitcom* se dá, portanto, em grande parte por uma manutenção do espaço cênico pelo próprio dispositivo de encenação (o estúdio multicâmera). A gravação ao vivo nesse cenário é editada enquanto acontece pelo próprio diretor, que convoca os planos a serem gravados (JACOBSON, 2010, p. 36). Jacobson (2010, p. 36), assim, define o diretor como o principal editor desse formato, no que o objetivo é manter o produto “tão desatado e ao vivo quanto possível para que você não tenha que editá-lo”, embora ainda haja editores para fazer os ajustes, cortar conteúdo e finalizar o produto.

Desse modo, a *sitcom* segue a rigor uma decupagem orientada espacialmente. E ainda que o propósito dessa decupagem seja, pela maior parte, criar efeitos cômicos em uma audiência presente que reverberem na audiência doméstica de telespectadores, muitas *sitcoms* se constroem justamente em torno de crises de domesticidade. Habitações precárias, personagens marginalizados (por questões de classe, principalmente) e crise no espaço doméstico são temas de *sitcoms* como *The honeymooners* (criada por Jackie Gleason, 1955-56), *Tudo em família* (criada por Norman Lear, 1971-79), *Good times* (criada por Mike Evans, Norman Lear e Eric Monte, 1974-79) e *Roseanne* (criada por Roseanne Barr e Matt Williams, 1988-97).

Nessas séries, a expressão do *shomin-geki* (radicalizada pela encenação multicâmera) evidencia a crise de domesticidade tal como no melodrama clássico hollywoodiano e em

melodramas autorreflexivos como *A sete palmos*. Das mencionadas, as *sitcoms* criadas por Norman Lear são possivelmente os casos mais interessantes para pensar uma manifestação genérica do melodrama. Suas séries estão especificamente preocupadas com as transformações no espaço familiar que são dadas pelo confronto de diferenças raciais, de gênero e de classe. Assim, colocando racismo, misoginia e a precariedade da pobreza em cena, algumas de suas séries desdobram a comédia especialmente a partir da escrita dramática e do sofrimento de seus personagens.

A mais interessante, nesse caso, é *Good times*. Desenvolvida como um projeto de inspiração autobiográfica de Mike Evans, a série é centrada em uma família negra, os Evans, que mora na periferia e que encontra constantemente dificuldades para se sustentar. A sala, um espaço tão importante para várias *sitcoms*, é também o quarto de dois dos três filhos de Florinda (interpretada por Esther Rolle) e James (interpretado por John Amos). Um episódio de *Good times* geralmente envolve a dificuldade de James para encontrar e manter o emprego e o sofrimento de Florinda ao lidar com a crise doméstica de uma habitação precária e de complicadas perspectivas de vida para seus filhos, todos eles talentosos a seu próprio modo.

No episódio “Florinda flips”, primeiro da segunda temporada da série, a crise de domesticidade cresce sobre Florinda ao ponto de outros personagens comentarem sobre sua mudança de comportamento e dificuldade de convivência com ela, que está cada vez mais agressiva com os outros membros da família. A vizinha dos Evans e personagem recorrente (interpretada por Ja’net DuBois) faz uma visita para relatar a James uma preocupação com Florinda, que ela credita ao espaço doméstico, afirmando que ali Florinda teria “pouco a fazer”. James debocha da afirmação, e a audiência o acompanha aos risos, dizendo que ela está sempre fazendo tudo pela casa e que isso é uma coisa de que sua esposa não pode reclamar.

A casa está em cena há uma temporada, e Florinda está por esse mesmo tempo em cena na casa. O cenário, parte do dispositivo da *sitcom*, é o espaço que atormenta a personagem e do qual ela é incapaz de se livrar. Ela é formalmente incapaz de sair do espaço do pequeno apartamento, porque não existe um fora que não as instalações do estúdio em que a série é filmada. O “pouco a fazer” relatado pela personagem da vizinha é materializado no espaço ficcional que delimita os movimentos de Florinda em suas ações cênicas, quase sempre nele interiorizadas. *Good times*, como uma *sitcom* sobre uma crise de domesticidade,

articula o rigor espacial do *shomin-geki* com a produção afetiva do melodrama desdobrada a partir da ação de corpos cênicos.



Figuras 85, 86, 87 e 88: Imagens do episódio “Florinda flips”, primeiro da segunda temporada da série *Good Times*⁷¹.

Fonte: captura de tela.

O final da sequência já mencionada de “Florinda flips” demonstra bem como isso ocorre. Florinda volta à cena sem ter conseguido cumprir as suas atividades domésticas fora do apartamento (especificamente, lavar roupa na lavanderia do prédio, que estava completamente ocupada). James a confronta sobre seu comportamento, dando início a uma briga entre o casal pontuada por piadas, que recebem reação de risos da audiência presente. No meio da briga, no entanto, Michael, o filho mais novo dos dois, tenta interferir pelo fim da briga. Florinda pede para que ele se afaste, e ele recusa. Então, Florinda bate em seu rosto (FIG. 85). A audiência grita, mas não ri. O plano se fecha no rosto de Florinda, horrorizada pelo que fez (FIG. 86 e 87). A audiência é ouvida murmurando, enquanto a cena segura a carga dramática na reação inesperada de Florinda, que corre para seu quarto (FIG. 88), fora do cenário visível pela estrutura multicâmera.

⁷¹ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Utm3O_k-ykM >. Data de acesso: 5 de setembro de 2022.

Do riso, ao grito, aos sons abafados de incredulidade, ao silêncio, *Good times* materializa os efeitos afetivos do *shomin-geki* e a relação da sua linguagem com um espaço cênico determinante em sua legibilidade e em sua arquitetura, como um espaço adequado para as trocas gestuais e coreográficas entre personagens em meio a uma crise de domesticidade. A impossibilidade de resolver a crise se dá também na impossibilidade de desmontar o aparato multicâmera e filmar Florinda de outro modo, em outro espaço. Os interiores do melodrama, assim, sustentam materialmente a domesticidade em crise dos *shomin-geki*. No próximo ponto, investigo as poéticas e estéticas que se inscrevem nesses interiores, pensando especialmente a crise de domesticidade na telenovela.

4.5 Telenovela: poéticas e estéticas da interioridade

A telenovela *Vale tudo* (criada por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Basseres, 1988-89) começa com uma crise de domesticidade tão grave que tira o espaço doméstico em que é baseada de cena. Depois da morte de seu avô, Maria de Fátima (interpretada por Glória Pires) vende secretamente a casa em que morava com ele e com sua mãe, Raquel (interpretada por Regina Duarte), em Foz do Iguaçu, e usa o dinheiro para se mudar para a cidade do Rio de Janeiro e tentar uma carreira de modelo. Sem casa e com o desaparecimento da filha, Raquel deixa o emprego para ir atrás dela.

No Rio de Janeiro, Fátima se estabelece no apartamento onde mora César, prostituto com quem começa um relacionamento amoroso. O apartamento é na zona Sul da cidade e pertence a um cliente de César, que está fora do país. Enquanto isso, Raquel se instala na periferia, alugando um quarto em uma pensão apresentada como simples em uma vila de classe média baixa. Raquel, nesse momento, começa uma busca por Fátima em uma cidade nova, mas uma busca que se restringe aos interiores do Rio de Janeiro.

Fátima está na cidade que ela deseja, uma de quartos de hotéis, apartamentos na zona Sul, casas de festa, lojas de grife, estúdios de fotografia e redações de revistas de moda. Raquel não buscava o Rio de Janeiro, mas termina optando por fazer de lá uma nova casa. Seus espaços são outros, principalmente os da pensão em que mora e outros interiores mais periféricos, como o apartamento do seu ex-marido, um músico de poucas posses. A reiteração de interiores variados não deve ser informada apenas por uma questão econômica e produtiva da filmagem em estúdios (o que, evidentemente, também influencia essa reiteração), mas há cenas o bastante em locações para identificarmos que isso também passa por uma escolha criativa. Considerando que a materialidade econômica e produtiva da telenovela encontra suas

escolhas criativas e autorais, escolho pensar nos termos de uma poética da interioridade em *Vale tudo*. Essa poética da interioridade, no entanto, é apenas parcialmente elaborada pela encenação, sendo reconstruída em uma estética da interioridade, como veremos mais adiante.

Variando as cenas, pela maior parte, entre diferentes interiores em que se estabelecem diferentes crises de domesticidade, a poética da interioridade de *Vale tudo* dá esses espaços por garantidos. Frequentemente, transições de cena não se preocupam de apresentar os lugares em um plano geral, colocando já o *close-up* do próximo personagem em cena e nos situando a partir desse gesto. Vendo a novela capítulo a capítulo (e são mais de 200 desses), os interiores dispensam novas apresentações, enquanto as cenas exteriores são diferentemente formuladas. Há uma preocupação maior, assim, em apresentar os lados de fora do que os lados de dentro, que passam a integrar a forma da audiovisualidade na telenovela.

Um aspecto que torna isso mais interessante é que, diferentemente das *sitcoms*, não há um único interior mais predominante do que os outros, no que os personagens circulam por toda a cidade, saindo por uma porta e imediatamente entrando por outra, fazendo do Rio de Janeiro apresentado um conjunto de interiores vizinhos e que, ainda que sejam aparentemente (e, provavelmente, também materialmente, considerando que os cenários são parte de um mesmo estúdio ou conjunto de estúdios) vizinhos de porta, performam ainda suas diferenças entre espaços domésticos e de trabalho, entre casas ricas e casas pobres. Desse modo, a cidade, com suas relações performáticas de diferença, aparece quase completamente interiorizada. E a crise da cidade é articulada sempre a partir desses interiores; articulada, portanto, como um sintoma da crise de domesticidade.

Em comparação com a interioridade da *sitcom*, a poética da interioridade em *Vale tudo* (como em outras telenovelas) também diverge no sentido de como esses interiores são performados. Em parte, no caso de *Vale tudo*, porque o estúdio não conta com uma instalação multicâmera, nem com uma audiência presente, dinamizando assim de outro modo as relações de proximidade e distância das câmeras com os atores em cena. Em decorrência disso, uma das principais diferenças é a sustentação prolongada do *close-up*, que às vezes carregam cenas inteiras. Sem a estrutura multicâmera (em que a fotografia é uma função análoga a da montagem), a fotografia passa a ter mais agência sobre a encenação, criando mais possibilidades de uso do espaço cênico artificial e dando também outra textura para as cenas.

É nesse sentido que defendo que os interiores de *Vale tudo* integram uma textura da audiovisualidade na novela, algo que está implicado em sua poética da interioridade, mas que

carrega também potencial para desdobramentos sensíveis dessa poética. Isso é demonstrado na comparação com outros interiores facilmente legíveis em dinâmicas de transparência (como os que discuti no caso de *Good times*, *Imitação da vida* e *A sete palmas*), em que há uma maior reivindicação para que o cenário informe como lugar os padrões de vida que ali se encenam. Ainda que os interiores de *Vale tudo* dependam de serem informados como lugares também (principalmente pela diferença de classe), a sua reaparição se inscreve na audiovisualidade de outro modo, principalmente como um fundo reiterado e indistinto para planos muito fechados dos personagens, mas sem o qual aquele plano não poderia acontecer (os menos frequentes planos externos tendem a ser bem mais abertos). Essa incorporação textural da interioridade em *Vale tudo*, e outras telenovelas brasileiras de sua época, é evidenciada também pela pouca profundidade de campo dos planos, o que termina por encenar corpos e espaços cênicos em um mesmo tecido chapado, ressaltando uma forma audiovisual da superfície.



Figuras 89 e 90: Imagens do capítulo 15 da telenovela *Vale tudo*⁷².
Fonte: Globoplay⁷³.

Em uma cena do capítulo 15 da novela, por exemplo, a transição se dá da festa da revista moda de que Fátima participa, tentando se integrar à alta sociedade carioca, à porta da pensão em que Raquel está hospedada. Mais especificamente, ao rosto de Raquel, que se despede de seu amado Ivan (interpretado por Antônio Fagundes) depois de uma noite junto a ele. Raquel fecha a porta e sorri, com olhos fechados e os cabelos soltos, e é enquadrada de dentro da pensão, através das plantas que fazem sombras sobre o plano, seu perfil diante da parede cor de rosa (FIG. 89). Só então a cena dá mais atenção ao lugar em um plano aberto, que traz Raquel caminhando da porta para se deitar no sofá enquanto a música “Tá combinado”, na voz de Maria Bethânia, toca (FIG. 90). A música é o *leitmotiv* do casal, mas

⁷² Disponível em: < <https://twitter.com/EmMultiverso/status/1566844408447770624> >. Data de acesso: 5 de setembro de 2022

⁷³ Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/7982252/> >. Data de acesso: 26 de agosto de 2022.

aqui ela faz parte também da trilha sonora diegética daquele espaço ficcional (ela é interrompida manualmente por outra personagem, que chega na cena depois).

A cena estabelece algumas das reiteraões da poética da interioridade em *Vale tudo* apontadas aqui: a), os interiores audiovisuais são reinseridos em cena sem que se repitam, a cada nova inserção, seus procedimentos de identificação; desse modo, b), esses interiores aparecem predominantemente como o fundo de cena em enquadramentos muito fechados de personagens recorrentes, e isso, junto à pouca profundidade de campo, faz com que, c), os corpos e espaços cênicos apareçam chapados, superficializados em uma textura audiovisual que os une. O *close-up*, nesse caso, é um enquadramento recorrente, mas não um que exclui o espaço encenado, e sim um que se mistura a esse espaço. São esses interiores, afinal, que fazem do *close-up* um quadro formalmente possível, considerando que espaços menos controlados pela economia da encenação (locações) dificultam a execução desse tipo de plano.

E o *close-up* é central para a estética melodramática da telenovela e para a sua poética da interioridade. Em sua leitura de Williams, Baltar especifica a importância do *close-up* na performance excessiva do melodrama. Diz a autora (2012, p. 137):

Para [Williams], a dimensão espetacular está associada ao espetáculo do corpo capturado no ato da sensação ou da emoção; nesse sentido, é fundamental mostrar o gozo, o medo, o choro, privilegiadamente através de uma forma expressiva intensamente associada às noções de proximidade e intimidade: o *close-up*.

Vale tudo encadeia com o *close-up* essa noção de proximidade e intimidade, e ele se apresenta formalmente como articulador do drama de domesticidade em cena. É no rosto dos personagens, e na habilidade dos atores de declamar para a câmera frases emocionalmente e narrativamente carregadas que se encenam os momentos mais importantes dos conflitos da telenovela: conflitos entre o bem e o mal, amor e rancor, honestidade e corrupção. Assim, as noções de proximidade e intimidade acionadas pelo *close-up* formulam a interiorização de conflitos econômicos, sociais, históricos e urbanos, interiorizando a cidade encenada. É importante enfatizar como a poética da interioridade não se priva da encenação da cidade, mas escolhe fazê-la fora das ruas, com a cidade (estruturada em seu conjunto de conflitos inconciliáveis) sendo desdobrada a partir dos diversos dramas de domesticidade da novela.

O último plano de *Vale tudo* é muito perspicaz na associação entre questões coletivas e questões privadas que coloca adiante. Ivan cumpriu um ano de pena em regime fechado devido a um escândalo de corrupção em que esteve implicado. Saindo da prisão, ele se junta a

Raquel, com quem agora pode finalmente viver sem nenhum impedimento moral ou prático, e os dois caminham juntos pelo calçadão do Rio de Janeiro enquanto toca “Isto aqui o que é”, na voz de Caetano Veloso, música que era inserida através de boa parte da novela para acompanhar imagens diversas de externas da cidade, geralmente em um gesto de observação realista do espaço urbano, sem os atores da teledramaturgia em cena.



Figura 91: Imagem do capítulo 204 da novela *Vale tudo*.
Fonte: Globoplay⁷⁴.

Na cena final, no entanto, enquanto toca a música, os dois protagonistas do folhetim estão em cena e caminham no espaço aberto do calçadão do Rio (FIG. 91). Esse plano final é uma reafirmação do drama de domesticidade como o centro de uma questão nacional. A poética da interioridade não é substituída pelo plano externo, pois foi essa poética que o colocou em cena. São dos interiores em que se reiteraram a intimidade dos *close-ups* e as expressões apaixonadas ao som de Maria Bethânia que se desdobram a exterioridade, os problemas do coletivo e, enfim, a solução para as crises (domésticas, nacionais e morais).

Por amor (criada por Manoel Carlos, 1997-1998) é uma telenovela em que, ao contrário do que ocorre em *Vale tudo*, a crise de domesticidade não busca um espraiamento para uma exterioridade coletiva. Essa, também um drama centrado no conflito entre mãe e filha (com a mãe sendo interpretada novamente por Regina Duarte, e a filha, pela própria filha da atriz, Gabriela Duarte), coloca o conflito de classe em segundo plano por uma história de interesse humano sobre uma família em crise por causa de expectativas frustradas, rancor e algo que é elaborado moralmente pelo texto como excesso de amor, o que leva ao acontecimento criminoso que é disruptor da maior crise de domesticidade da trama: uma troca

⁷⁴ Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/7980624/?s=0s> >. Data de acesso 5 de setembro de 2022.

de bebês organizada por uma mulher, Helena (Regina Duarte), para impedir que a sua filha, Eduarda (Gabriela Duarte), vivesse o sofrimento do luto por um filho recém-nascido.

A recorrência dos interiores aqui configura outra textura. Com a novela filmada em multicâmera, os planos fechados em personagens são mais abertos, e o plano americano predomina sobre o *close-up*. As emoções encenadas, no entanto, são mais íntimas, familiares. Se em *Vale tudo* a protagonista em dado momento entra em um rompante, filmado em *close-up*, chamando a vilã do folhetim de “mulher fascista”⁷⁵, em *Por amor* até mesmo uma perversidade política segregacionista de vilões ricos, como Branca Letícia (interpretada por Suzana Vieira), sogra de Eduarda, é posta sempre nos termos de uma crise familiar.



Figuras 92 e 93: Imagens do capítulo 34 da telenovela *Por amor*⁷⁶.
Fonte: Globoplay⁷⁷.

Em uma cena do capítulo 34, depois que Eduarda sofre um aborto, Branca e Helena dividem a cena na casa de Branca para discutirem a saúde da jovem (FIG. 92 e 93). A casa de Branca é uma mansão suntuosa, e a sua sala é tão cheia de ornamentos – plantas, paredes, quadros e espelhos – que estes chegam a restringir o espaço da cena, provocando um impedimento da profundidade de campo desta vez dado pela própria cenografia. Durante a cena, Branca oferece um café para Helena, que acabou de visitar a filha enquanto ela se recupera no quarto, e logo confronta a mulher sobre a fragilidade da saúde de Eduarda, colocando em questão o risco de que ela não possa ter filhos. Helena se ofende e se levanta,

⁷⁵ Disponível em: < <https://twitter.com/cesarcastanha/status/1300195169568985088> >. Data de acesso: 30 de agosto de 2018.

⁷⁶ Disponível em: < https://drive.google.com/file/d/1wm-aJf3qcB-7s5vbT4_mKTJJ5hmCFq-g/view?usp=sharing >. Data de acesso: 9 de setembro de 2022.

⁷⁷ Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/10631208/?s=27m49s> >. Data de acesso: 29 de agosto de 2022.

confrontando Branca de volta, corpo a corpo, até interromper o embate dizendo que foi um dia difícil e que ela deveria voltar para casa.

A cena inteira se desdobra usando a sala da casa de Branca como um palco, aproximando-se mais da encenação da *sitcom* (inclusive pelo formato multicâmera), desse modo, que da textura de *Vale tudo*. Afinal, diferentemente de *Vale tudo* (em que até as casas de personagens mais ricos têm poucos detalhes), a suntuosa casa de Branca é reiteradamente identificada pela sua distinção. Mais tarde, no mesmo capítulo, quando o pai de Eduarda (interpretado por Paulo José) visita a casa, ele observa a sala, destacando-a justamente pelos objetos de cena. A importância dessa identificação se traduz na forma audiovisual empregada: a cenografia é central na cena e deve ser vista. Logo, o confronto é entre duas mulheres em pé, filmadas em planos americanos ou até mais abertos, enquadramentos do formato multicâmera, e não entre rostos emotivos em *close-up*.

A teatralidade da cena, dada pelo cenário à vista (exceto pelo lado invisível, aquele em que, como no palco de teatro ou da *sitcom*, encontra-se o aparato de filmagem e a audiência) e uma coreografia das atrizes encenada com seus corpos performáticos próximos um ao outro (e não separados em enquadramentos muito fechados), é consequente da poética da interioridade empregada por *Por amor*. Eu enfatizo o papel dessa poética da interioridade para reivindicar os diferentes agenciamentos criativos e econômicos que são empregados na encenação do espaço em cada telenovela, ainda que nos dois casos os interiores e os seus dramas de domesticidade sejam reiterados. Além disso, uma atenção às diferentes poéticas da interioridade encenadas indica formas expressivas variadas para a encenação da crise de domesticidade, mesmo em um gênero tão padronizado quanto a telenovela.

Uma questão que surge, no entanto, da consideração às variáveis poéticas da interioridade da telenovela é uma relativa a como essas diferentes poéticas afetam e são afetadas por engajamentos sensíveis com essas interioridades. Em outras palavras, surge a questão de como as poéticas da interioridade no gênero se relacionam com as diferentes estéticas da interioridade manifestadas no potencial sensível de suas espacialidades. Essa é uma questão relativa à espectralidade do melodrama, ao envolvimento afetivo com seus espaços ficcionais e tentarei dar conta dela partindo, inicialmente, de um projeto audiovisual de apropriação dos gestos, espaços e formas do melodrama televisivo.

The dark, Krystle (dir. Michael Robinson, 2014) é um curta-metragem experimental em que é montada uma sequência de gestos repetidos, através da série televisiva

estadunidense *Dinastia* (criada por Esther Shapiro e Richard Alan Shapiro, 1981-1989), pelas atrizes Linda Evans e Joan Collins, interpretando, respectivamente, Krystle e Alexis, madrastra e enteada na trama melodramática da série. O curta de Robinson mostra a repetição de planos em que Evans chora, ou se vira para encarar a câmera, ou desliga um telefone, todos esses com uma expressão facial de sofrimento, e há ainda outros planos em que Collins ergue uma bebida maliciosamente (FIG. 94 e 95). As imagens das atrizes só são interrompidas por uma cabana que queima, filmada em um plano aberto do lado de fora. Quase todas essas imagens são acompanhadas por músicas instrumentais à semelhança das que são usadas na série, repetitivas e em função de reiterar o humor das cenas. As personagens não são identificadas por nome, exceto pelo título do filme e um conjunto de frases que se repetem, sendo inseridas fora da diegese das cenas coletadas. A relação entre elas e o conflito nunca são também identificados, restando apenas as atrizes, os gestos, a música e os espaços encenados.



Figuras 94 e 95: Imagens do filme *The dark, Krystle*.
Fonte: YouTube⁷⁸.

A reiteração articulada pelo curta de Robinson é demonstrativa de uma poética da série, uma poética do excesso e do artifício. Se considerarmos, no entanto, que o artifício é demonstrado na própria repetição dos gestos, falas e espaços cênicos (que, se se repetem à exaustão, não podem aparecer como genuínos) e que Baltar (2012), em sua pesquisa sobre o melodrama, percebe a reiteração ela mesma como uma das vertentes do excesso, temos que Robinson não apenas revela essa encenação da própria série, mas ele mesmo constrói uma forma excessiva e artificial (enfim, melodramática) em torno dessa encenação.

The dark, Krystle é um filme que se apropria das audiovisualidades do melodrama para produzir uma outra, também melodramática, mas despida de quase qualquer

⁷⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=5NHNh-4v1Yg> > e < <https://www.youtube.com/watch?v=yiy2dTqpq7s> >. Data de acesso: 30 de agosto de 2022.

identificação narrativa. Poder, suntuosidade, gênero, branquitude e classe são ainda encenadas nessa segunda forma audiovisual, mas essas identificações são construídas a partir de um acervo formal do melodrama, de seus gestos, texturas, paisagens, sonoridades, assim evidenciando, pelo próprio movimento de coletar essas audiovisuais e juntá-las a um fluxo novo, os desdobramentos sensíveis dessas formas, uma estética melodramática.

Jonathan Goldberg (2016, p. 85) descreve esse papel das formas não narrativas do melodrama como um sublinhado (*underscoring*) e contraponto (*counterpoint*), termos que, para o autor, “são tentativas de formular o que surge do excesso, a adição que abre a possibilidade no impossível”. O impossível de que o autor fala é o acontecimento impossível do melodrama: a troca de bebês (*Por amor*), o amor que pode resolver uma questão moral nacional (*Vale tudo*). São crises de domesticidade tão graves que só podem ser elaboradas através de certa forma audiovisual. E aí o *close-up*, a coreografia das atrizes, a trilha sonora entram em cena, como artifícios que permitem a possibilidade sensível do que seriam, de outro modo, impossibilidades narrativas.

Ao destituir as formas melodramáticas do seu texto, Robinson radicaliza essa apresentação dos sublinhados e contrapontos do gênero. O que se tem, como resultado, são as possibilidades de uma impossibilidade apenas parcialmente formulada pelo que podemos identificar nessas audiovisuais, como uma suntuosidade exacerbante ou performances acentuadas de gênero. Desse modo, são essas as impossibilidades que a reiteração desses gestos e formas tornam possíveis para o espectador, dirigindo-nos a experienciar os excessos performáticos (de classe e de gênero, principalmente) como possibilidades narrativas.

Que Robinson tenha desenvolvido isso a partir de uma colagem de fragmentos coloca o seu curta-metragem em diálogo com os *gifs* e memes que hoje atravessam uma relação com a espetatorialidade, principalmente em gêneros massivos como a telenovela. Páginas no Twitter como Acervo Novelas⁷⁹ também fazem esse tipo de coleção de fragmentos e os apresentam geralmente descontextualizados, chamando atenção para gestos específicos, a performance na entrega de uma fala por atrizes em cena e outros momentos e formas de excesso.

Esse espriamento sensível dessas formas melodramáticas, em que elas são devolvidas recortadas, com pouca ou até mínima identificação, constituem as estéticas da interioridade que informam e são informadas pelas poéticas da interioridade. Insisto nisso para ressaltar

⁷⁹ Disponível em: < <https://twitter.com/acervonovelas> >. Data de acesso: 31 de agosto de 2022.

como a apresentação dessas poéticas depende do seu enquadramento e do seu espraioamento sensível. Eu mesmo assisti a *Vale tudo* quando a novela foi finalmente disponibilizada no *Globoplay*, em uma tela plana, consideravelmente maior do que o padrão dos aparelhos televisivos para os quais ela foi originalmente encenada, e em 16:9, formato convertido pelo serviço de *streaming* do quadro 4:3 original, com a imagem “esticada” para não deixar espaços não ocupados no aparelho televisivo contemporâneo (em futuros relançamentos de novelas clássicas, o *Globoplay* manteria o formato 4:3 do quadro original). Quando ressalto a textura de *Vale tudo*, por exemplo, é algo decorrente desse enquadramento com que ela se apresentou para mim. Além disso, também compartilhei cenas da novela em redes sociais, filmando-as eu mesmo ou compartilhando postagens de páginas como “acervos”, contribuindo para reenquadramentos dessas encenações e reinformando a sua poética da interioridade.

Para encerrar este capítulo, vou me prolongar na consideração dos espraioamentos sensíveis de interiores em crise pela cultura audiovisual contemporânea, observando de maneira mais prolongada as interações com esse multiverso. Desse modo, espero ressaltar a estética da interioridade também como um gesto performático que coloca em cena interioridades em crise a partir de relações tensivas e apropriações da crise de domesticidade melodramática, pensando principalmente como outros espectadores habitam essa crise de domesticidade e a reinterpretam.

4.6 Uma assassina vingativa em minha casa

Se o melodrama doméstico age sensivelmente sobre o espectador, se esse é o seu destino estético pela via do excesso, então por que insistir em discutir o melodrama como gênero, por que não tomá-lo como modo ou até mesmo pensar os seus efeitos dentro de uma lógica das atrações? O termo atração, recuperado, como aponta Williams (1998, p. 55), por Tom Gunning para se dirigir ao “lado emocional e sensacional da espectralidade cinematográfica” principalmente no contato com o primeiro cinema, é usado frequentemente para sinalizar uma antítese com o cinema clássico orientado pela narrativa. A atração seria o espetáculo da classe trabalhadora em ruptura com a ideologia dominante (WILLIAMS, 1998, p. 56); a emoção melodramática, por sua vez, é dependente de uma narrativa e, portanto, da linguagem burguesa por excelência. Williams (1998, p. 56), a partir de Janet Steiger, recusa essa oposição, reconhecendo momentos na espectralidade do primeiro cinema em que a narrativa estava já atrelada ao entretenimento, ao sensacional que se desdobrava dela.

Se o sensacional está enfim atrelado à narrativa, então as identificações encenadas pela narrativa são também sensivelmente percebidas e incorporadas. Espectadores do melodrama se relacionam sensivelmente, desse modo, com as identificações de gênero, classe, raça, nacionalidade, idade, sexualidade, período histórico e lugar que são encenadas pelo gênero. Isso é importante porque demonstra que o melodrama, como gênero, não age sensivelmente apenas por seus gestos e formas reiteradas, mas por uma narrativa associada a elas. E, com a narrativa, um lugar, que é percebido e incorporado por seus espectadores, também em suas próprias diferenças de localização.

Essa disputa teórica, em que se é libertado a partir do sensível e dominado a partir do texto, encontra ressonância com a desconfiança ideológica de parte considerável da teoria da Comunicação com as culturas de massa e com as mensagens dos *mass media*, mensagens estas que são transmitidas narrativa e formalmente para o espectador da cultura massiva. Jesús Martín-Barbero (1997, p. 279) problematiza os métodos dessa desconfiança ideológica generalizada, colocando que:

Afinal de contas, a ideologização impediu que se interrogasse qualquer outra coisa nos processos além dos *rastros do dominador*. Nunca os do dominado, e muito menos os do conflito. Uma concepção “teológica” do poder – uma vez que este era considerado onipotente e onipresente – levou à crença de que bastava analisar os objetivos econômicos e ideológicos dos meios massivos para se descobrirem as necessidades que provocavam e como submetiam os consumidores. Entre emissores-dominantes e receptores-dominados, nenhuma sedução, nem resistência, só a passividade do consumo e a alienação decifrada na imanência de uma mensagem-texto nunca atravessada por conflitos e contradições, muito menos por lutas.

Na incorporação dos interiores do melodrama por seus espectadores, pretendo seguir os “rastros do conflito”, como mencionado por Martín-Barbero. Interessa-me especialmente como esses espectadores reelaboram a interioridade em crise em formas audiovisuais criativas próprias. *The dark*, *Krystle* é um exemplo disso. Outro exemplo, mais próximo da minha própria espectadorialidade, é *Leona, assassina vingativa*, trilogia de vídeos feita para o YouTube em 2009 por crianças e adolescentes moradores de Jurunas, na periferia de Belém do Pará.

Leona é uma telenovela amadora de três capítulos, filmada em locação nas casas dos atores e atrizes, que também elaboram o texto e dirigem os capítulos. A história é de uma mulher negra, Leona Vingativa (interpretada por Nati de Gasparri, aos 11 anos), que, recentemente enviuvada, confronta a Aleijada Hipócrita (interpretada por Paulo Colucci), deitada na cama em seu quarto, sobre a morte do marido (FIG. 96). A Aleijada Hipócrita diz ter visto, da janela, Leona matar o marido. Leona não se dobra diante da revelação. Sem

camisa, mas com uma toalha ao redor dos ombros como um casaco de pele, ameaça a Aleijada Hipócrita e afirma ter sim matado o seu próprio marido. A Aleijada Hipócrita, deitada na cama com uma manta que cobre quase todo o seu corpo, revela estar gravando o depoimento de Leona, que arranca um objeto de sua mão (aparentemente, uma fita cassete) e entra em um rompante para o destruir lançando-o no chão do quarto, soltando sua toalha/casaco de pele e xingando a Aleijada Hipócrita (FIG. 97).



Figuras 96 e 97: Imagens do vídeo *Leona, assassina vingativa*.
Fonte: YouTube⁸⁰.

Sem camisa e com uma bermuda verde, Leona circula agressivamente pelo quarto balançando a fita de um lado para o outro, enquanto a Aleijada Hipócrita implora “A fita! A fita!”. A câmera acompanha os movimentos frenéticos de Leona, que se joga no chão, estende a fita na direção da câmera e chega a pegar um isqueiro para queimá-la, tentativa que se repete várias vezes e não funciona. Nessa cena, a linguagem do melodrama, e da sua crise de domesticidade, é reencenada nesse outro interior em crise, um de duas mulheres, interpretadas por crianças viadas, em disputa por uma fita. O quarto limita o espaço do jogo de cena, assim como a postura de Colucci em seu papel de Aleijada Hipócrita, que, inclusive, torna-se Aleijada Hipócrita no desdobramento da performance, quando Leona assim a chama depois de Colucci dizer que estava “inválida”, como se justificasse a sua própria coreografia espacialmente limitada na cena.

Estes são, como coloca Dieison Marconi ao refletir sobre sua própria infância, “gestos constitutivos de uma agência ou de uma autonomia deslocante: uma bichinha afeminada se apropriando de uma paisagem hegemônica, criando uma cena pintosa de dissenso” (MARCONI e RAMALHO, 2020, p. 156-157). Marconi e Ramalho (2020, p. 157) ressaltam

⁸⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CYaVx4GJ6Mk> >. Data de acesso: 1º de setembro de 2022.

outra particularidade desse tipo de relação afetiva com a mídia hegemônica, “a de não pertencer a esse estatuto de visibilidade” – no caso de *Leona, assassina vingativa*, o estatuto de visibilidade das tramas embranquecidas da telenovela mexicana, que aparece, pela própria dimensão do seu artifício performático, como principal inspiração para o jogo de cena em *Leona* – “e, mesmo assim, de não conseguir manter-se fora do seu raio de interpelações”.

Leona interpreta o quarto doméstico habitado como cenário de telenovela e, ao fazer isso, coloca em cena mais do que as contradições entre uma casa em Jurunas e os estúdios da Televisa, pois encena também, e o que é mais importante, as coincidências entre esses espaços. Isso se dá porque a obra compreende os estúdios da Televisa como um lugar ficcional, construído pelo artifício. Além disso, compreende o cenário da telenovela como uma paisagem habitável, uma em que os seus atores são também bem-vindos a performarem suas próprias leituras das crises de domesticidade postas pela narrativa. *Leona*, a personagem, é um pouco mais perversa que Paola Bracho, vilã da telenovela *A usurpadora* (criada por Inés Rodena, 1998) com quem mais se assemelha, Nati também grita mais alto (ao ponto da rouquidão) que Gabriela Spanic, que interpreta Paola na novela, mas isso ocorre porque *Leona* não é Paola, ela é Nati, em Jurunas, ocupando o espaço cênico de Paola.

Quando Jurunas interpreta os estúdios da Televisa, um novo lugar se forma na dimensão da encenação, um entre-lugar formado pela distância e aproximação entre esses dois espaços cênicos e que é parte fundamental deste multiverso de interiores melodramáticos em crise. Esse novo espaço cênico (que não é Jurunas e nem a Televisa, mas que também se apresenta como ambos) é o desdobramento afetivo, criativo e narrativo da espectadorialidade implicada e dos conflitos sociais (de diferenças regionais, geracionais, raciais, de classe e performance de gênero) incorporados nela.

Ao final do terceiro capítulo de *Leona vingativa* (e último realizado nessa época), a protagonista contempla o sucesso em ter escapado da investigação sobre a morte de seu marido (que se desenvolveu, pela maior parte, em uma delegacia também interiorizada nos espaços domésticos disponíveis aos atores). Em um raro plano externo, ela contempla o horizonte atrás da câmera, com a paisagem de Jurunas ao fundo, e diz que finalmente vai realizar seu sonho de ir para Paris (FIG. 98). Assim se encerra a crise de domesticidade de *Leona*, sem redenção moral, sem virtudes conquistadas, apenas um desejo manifesto de outro lugar, também ficcional, um desejo de Paris. Assim, *Leona* não recria apenas a performance

do melodrama, mas também a moral da sua crise de domesticidade, uma que ela sustenta com entusiasmo, sabendo que depende dessa crise para estar em cena.



Figura 98: Imagem do vídeo *Leona a assassina vingativa 3 – a aliança do mal*.
Fonte: YouTube⁸¹.

No livro *All that Hollywood allows: rereading gender in 1950's melodrama*, a autora Jackie Byars (1991) faz uma recuperação rigorosa da relação tensiva da crítica feminista com o gênero do melodrama. Uma das discussões que a autora (1991, p. 119-120) coloca para a sua análise é a discordância entre E. Ann Kaplan e Linda Williams relativa à experiência de espectadorialidade com o filme *Stella Dallas, mãe redentora* (dir. King Vidor, 1937). Como coloca Byars, Kaplan lê o final do filme como uma solução moral que pune a protagonista (interpretada por Barbara Stanwyck) e que atende à norma do olhar hegemônico, fazendo com que os espectadores do filme tenham uma posição monolítica no olhar para o filme (e percebendo a punição à personagem a partir dessa posição). O argumento de Williams é pela multiplicidade de pontos de vista disponibilizados às espectadoras pelo filme (WILLIAMS, 1998; BYARS, 1991, p. 119-120). Essas espectadoras (e aqui Williams as gendrifica como mulheres), desse modo, identificam as contradições do filme e não necessariamente percebem o final como uma punição à protagonista.

⁸¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XNmEf4-HdMY> >. Data de acesso: 2 de setembro de 2022.

Byars (1991, p. 120) aponta que a resposta de Kaplan para Williams foi de que a espectadora que ela trouxe à tona em seu próprio texto seria uma “espectadora histórica”, enquanto a espectadora de Williams seria uma “espectadora hipotética”; além disso, Kaplan critica a sugestão de uma diferença de percepção entre espectadores homens e mulheres na gendrificação do texto de Williams, argumentando que ambos os espectadores, necessariamente, assistem ao mesmo filme. Byars (1991, p. 120), aqui, identifica a ironia da resposta de Kaplan, colocando que as autoras “são elas mesmas provas de que espectadores históricos trazem com eles discursos que, independentemente da construção fílmica, influenciam sua interpretação”.

A discordância entre Kaplan e Williams é importante porque revela o problema da espectadorialidade implicada diante de textos que são relatados como moralistas e resultantes de criações hegemônicas. *A usurpadora* é um melodrama que, adequando-se ao padrão do gênero e seguindo uma linguagem de transparência, traz uma história de bem contra o mal, em que a vilã deve ser ou punida ou redimida ao final. Nati de Gasparri, Paulo Colucci e outros, como espectadores de *A usurpadora*, tomam posições mais abertas em relação à identificação de pontos de vista da obra, reencenando a sua crise de identidade como duas vilãs que se enfrentam no espaço doméstico (que, ainda que seja, em termos, o quarto da Aleijada Hipócrita, não pertence a uma personagem nem a outra, mas sim à crise encenada), sem punição ou redenção para qualquer uma delas.

Em *Melodrama and Modernity*, Ben Singer (2001, p. 41-44) traz uma leitura para o conceito de *situação*, elaborado por Lea Jacobs e que, para ela, estaria no coração dos melodramas. A situação seria o elemento de suspense ou crise narrativa que mobiliza o texto, as performances e os espectadores do gênero (SINGER, 2001, p. 41-44). Percebendo a maneira como o conceito se amplia para quase qualquer problema narrativo (as frustrações de personagens, por exemplo), Singer (2001, p. 41-44) questiona a especificidade melodramática do conceito, ainda que reconheça sua relativa utilidade em pensar uma reaparição da situação no melodrama. Eu concordo com Singer de que há um possível problema de redundância no conceito, que, quando estritamente atrelado ao papel da situação no texto melodramático, poderia ser substituído por *trama*, *conflito*, *enredo* e muitos outros termos que, de um modo ou de outro, dão a entender também esse papel de crise que aciona as narrativas. Se pensarmos, no entanto, no conceito de *situação* como algo que atravessa tanto as narrativas quando a espectadorialidade, na produção de suspense (narrativamente motivado) sensível aos espectadores, temos algo valioso no sentido de nos permitir atrelar conceitualmente os

investimentos sensíveis com as identificações narrativas do melodrama. Além disso, se a situação pode ser empregada de tal forma, identificamos melhor também como uma parte relevante dos espectadores do melodrama se identifica sensivelmente mais com a sua crise do que com a sua solução moral.

A resposta espacial – localizada – dessa identificação é dada por *Leona*, no uso do seu próprio espaço doméstico como paisagem de reencenação do melodrama. Quando se atrelam à crise de domesticidade e não à sua solução, os atores de *Leona* respondem àquela crise com as suas próprias, com os seus corpos criativos e a reivindicação de seus espaços domésticos em seus próprios enquadramentos ficcionais da crise de domesticidade que eles identificam como espectadores implicados e incorporam em suas próprias ficções de crianças viadas em *Jurunas*. Essa é a apropriação cultural última dos filmes de *Leona*, uma apropriação de seus próprios interiores habitáveis como espaços ficcionais; e dos interiores ficcionais como espaços habitáveis. O processo em que isso se dá demanda a identificação das locações amadoras utilizadas como cenários, não espaços quaisquer, mas espaços que simbolizem (em sua encenação e enquadramento) o lugar da crise de domesticidade, com todo o seu *glamour* e decadência moral. Por isso, articula-se em *Leona* a oposição interior e exterior da cena dos conflitos ao olhar final dirigido a Paris. Os interiores em crise, enfim, são sensivelmente identificados na sua espetatorialidade e reelaborados na espacialidade de suas performances.

Neste capítulo, naveguei pela construção audiovisual dos interiores em crise do melodrama. Pensando, inicialmente, a maneira como ele se encena pela coreografia de corpos criativos, persegui, depois, a sua encenação dentro do drama de domesticidade reiterado globalmente. Esse gesto me permitiu me apropriar do gênero *shomin-geki* e trazê-lo para uma leitura do melodrama estadunidense e brasileiro, para elaborar o multiverso dos interiores em crise de tal modo que as formas espaciais genéricas percebidas de forma mais localizada nessas paisagens globais possam também informar as formas espaciais genéricas das obras que participam de um regime mais hegemônico da audiovisualidade. Para sedimentar esse gesto, termino refletindo novamente sobre a espetatorialidade implicada a partir de *Leona*, *assassina vingativa*, uma obra que se apropria dos interiores em crise acessados na experiência de espetatorialidade do melodrama e os devolve à cena em seus próprios termos. No próximo capítulo, investigo uma espacialidade audiovisual que atravessa diferentes gêneros, mas que é reiterada num desejo formal-narrativo pelo contorno do espaço além da fronteira.

5 O CONTORNO DE ESPAÇOS DESCONHECIDOS

Este capítulo final trata do assombro diante da criação de espacialidades pelo audiovisual. Nesse assombro, reserva-se um amor ao artifício que já se apresentava nos capítulos anteriores, mas que, com os gêneros neste capítulo abordados – o faroeste, a ficção-científica e a animação – eu espero que se radicalizem e levem ao extremo, até o deserto extraterrestre, um estranhamento diante dos lugares em cena e a dúvida em relação às suas identificações. Por ser um capítulo sobre o estranhamento e o envolvimento com paisagens audiovisuais que tensionam com as identificações da narrativa e colocam sua própria superficialidade em evidência, é também um capítulo em que me dirijo mais recorrentemente a relatos explícitos de minhas experiências de espectadorialidade, de modo a tentar mapear o meu trajeto por dentro desse multiverso.

Interessa-me como a ficção audiovisual coloca a si mesma em evidência na cena a partir do espaço: do faroeste, um gênero “histórico” que usa o espaço geográfico como um dispositivo formal, à ficção-científica, com seus espaços criados para o audiovisual, sem referência pró-fílmica. A partir disso, desdobra-se uma dúvida quanto ao que acontece quando esse espaço ficcional audiovisual é visitado. Como a sua ficção, e a imaginação geográfica que ela aciona, disponibiliza-se ao corpo de um espectador implicado? Enfim, que papel os gêneros, as interfaces e os regimes audiovisuais cumprem nesse processo? Como é o próprio trajeto que desdobrará esse multiverso, a introdução aqui se abrevia. Ao espaço, a fronteira final.

5.1 O multiverso além das fronteiras

Uma experiência surpreendente me ocorreu ao revisitar o filme *O atalho* (dir. Kelly Reichardt, 2021) no cinema, na retrospectiva de Kelly Reichardt pelo *Janela internacional de cinema do Recife* em julho de 2022. Tendo trabalhado com a filmografia de Reichardt na dissertação e já argumentado ali por uma leitura de seus filmes que escapem de determinações realistas (CASTANHA, 2019), fui tomado de surpresa por como a experiência específica com aquele filme no cinema reconfigura as espacialidades facilmente reconhecidas do faroeste e nos entrega um espaço que é especificamente cinemático, envolvendo-me, como espectador, em uma experiência de desorientação que eu posso localizar em um contexto histórico e geográfico, mas que naquele momento age politicamente sobre mim de outro modo, formalizando a sensação de “estar perdido” e me engajando nela, fazendo com que eu busque

a localização histórica apenas a partir da sensibilidade de desorientação que o filme me produziu.

Posso identificar algumas razões para essa diferença entre como eu trabalhei o filme na minha pesquisa e como eu terminei o experienciando no cinema. Algumas são mais óbvias, como diferenças de enquadramento que vão desde o tamanho da tela, qualidade da imagem e, principalmente, do som e aspectos de imersão do cinema. Outras são de método. Ao trabalhar *O atalho* na dissertação eu frequentemente interrompia a fruição do filme para análise, estava exercitando ali algo do papel hermenêutico de descrever e analisar obras audiovisuais, enquanto, no cinema, eu coloquei meu corpo à disposição do filme de outra forma, sem ter em mente que ele podia me oferecer informações que me ajudariam a escrever sobre ele.

O atalho apresenta a narrativa de um grupo de colonos que se perde no deserto do Oregon durante o processo de ocupação colonial dos territórios dos Estados Unidos. Perdidos, eles estão também sem água, o que dificulta o avanço da viagem. A situação deles só muda quando encontram um indígena cayuse, que transformam em prisioneiro e depois em guia. O filme inicia e conclui com a mesma sensação de desorientação pronunciada pelos personagens, algo que é formulado por planos que evidenciam uma experiência com o deserto e que não o localizam como o Oeste dos Estados Unidos (porque isso seria encontrá-lo, estar em domínio do espaço), mas por uma experiência atordoante de viagem, sem mapa, origem ou destino certos.

A espacialidade que se apresentou para mim em *O atalho* é uma paisagem definida pelos contornos do quadro fílmico, mas que encena um espaço infinito, que os personagens tentam mas não conseguem regionalizar e então transformar, pelo estabelecimento de uma identificação duradoura, em um lugar. Neste capítulo, investigo encenações do espaço pelo audiovisual que confrontam as identificações da espacialidade cênica ao se engajar formalmente com um desmantelamento do lugar em cena. Escolho trabalhar esse fenômeno focando principalmente em dois gêneros: o faroeste e a ficção-científica. Isso se dá porque ambos os gêneros recorrem a essa apresentação formal para simbolizar um espaço além do limite geográfico, o que, de modo a citar tanto o discurso em torno do faroeste quanto a abertura da série *Jornada nas estrelas*, chamo de “espaço além das fronteiras”.

O faroeste também tem o hábito, como observado por Langford (2005, p. 69), de se desfazer da historicidade em favor das relações entre seus padrões genéricos. Para Langford (2005, p. 69), isso faz com que o faroeste seja sempre o gênero do “era uma vez”,

deslocalizando-se até mesmo do próprio contexto histórico-geográfico que inspira as convenções do gênero (a colonização do Oeste no processo de expansão dos Estados Unidos). Seja filmado no Oregon, no Monument Valley, em estúdios de Los Angeles ou no interior da Itália, os filmes do faroeste tendem a um movimento de encenação de orientação metalinguística por refletir quase sempre sobre sua própria natureza genérica, uma natureza genérica em que a espacialidade ocupa um espaço central, mas não por sua historicidade ou especificidade geográfica, e sim pelo seu papel como cenário e paisagem reiterados de um gênero da ficção audiovisual.



Figuras 99 e 100: Imagens do filme *O atalho*⁸².
Fonte: captura de tela.

Mostrando o deserto do Oregon de forma restrita em *O atalho*, Reichardt se contrapõe a outras audiovisualidades do Oeste, em especial às vistas contempladas pelos personagens dos filmes de John Ford. Ao enfatizar, no entanto, ambas apresentações do deserto no faroeste como contornos de um espaço além da fronteira, reivindico nos dois casos que se observe o exercício da forma audiovisual na concepção desse espaço genérico. Em entrevista ao *The guardian*, Reichardt (em GILBEY, 2011) afirma que a restrição de seus planos em *O atalho* está relacionada ao seu interesse de se aproximar da experiência feminina e laboriosa da viagem ao Oeste (FIG. 99 e 100). Com os grandes gorros que as personagens carregam em suas cabeças, “não se vê o amanhã ou o ontem no plano”, apenas pequenos trechos de terra, um depois do outro (em GILBEY, 2011).

A forma do deserto no filme, assim, rompe com a forma do deserto em Ford para propor uma outra experiência sensível com a viagem. Desse modo, Reichardt tanto realocaliza o espaço do Oeste como experiência de trabalho de personagens mulheres como também volta

⁸² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=TH4EBzItXQc> >. Data de acesso: 28 de dezembro de 2022.

a deslocalizar o espaço por enfatizar as trocas sensíveis que se dão em sua aparição audiovisual. Quando uma das personagens, por exemplo, corre atrás de um lenço que voa por cima das pedras do deserto e o segura com dificuldade enquanto o vento tenta levar o lenço, suas roupas e ela mesma na direção contrária (FIG. 99), o enquadramento da cena, o trajeto que ela faz de volta, a temporalidade do plano e o som diegético agenciam essa experiência de viagem e trabalho femininos como uma experiência também especificamente audiovisual, que só aparece desse modo por meio da encenação audiovisual como dirigida por Reichardt.

Não se trata, assim, de pensar o deserto de Reichardt como um espaço mais realista, mais fiel à realidade geográfica e histórica, mas sim as maneiras como, ao elaborar esse espaço geográfico pela experiência de trabalho repetido, desorientação e desabitação, Reichardt propõe uma alternativa formal à audiovisualidade estabelecida do Oeste por enfatizar outras possibilidades sensíveis do gênero e da relação do gênero com aquela espacialidade. Se uma forma audiovisual do Oeste, como aparece em *Rastros de ódio* (dir. John Ford, 1956), por exemplo, evoca uma sensibilidade masculinista e branca que distingue homem e vista, civilização e selvagem, espriando desejos de aventura e conquista, a outra se contrapõe a isso ao reelaborar a encenação desse mesmo espaço pela ênfase em outra experiência sensível (de mulheres trabalhando com gorros pesados que limitam a sua visão).

Tenho aqui também tratado esse processo de deslocalização que aparece na forma de algumas espacialidades audiovisuais como um que está sujeito a um gesto de leitura. Quando me preparo para escrever este capítulo reconheço que estou levando adiante essas espacialidades em uma perspectiva analítica da deslocalização. Isso deve ser posto para reservar a possibilidade de uma leitura mais localizadora desses mesmos espaços audiovisuais. É possível se discutir *Rastros de ódio* e *O atalho* especificamente por suas identificações históricas e geográficas, como fiz na dissertação (CASTANHA, 2019), mas, ao seguir o método do multiverso, o que aparece de modo mais relevante são as formas espaciais da ficção audiovisual em relação. E, ainda que essas formas sejam atravessadas por reivindicações identitárias que são observáveis nas suas interações dentro do multiverso (como demonstrado nos dois capítulos anteriores desta tese), a sua aparição audiovisual é o que está evidenciada pelo multiverso do modo como escolhi defini-lo, como o contorno de espaços desconhecidos.

Isso implica, no entanto, em um problema de leitura pelo qual a insistência de uma percepção deslocalizadora, ao produzir a deslocalização na relação espectral com o espaço

audiovisual, pode se revelar negligente com identificações que deveriam atravessar aquela forma por fazer parte do seu uso narrativo. No caso do faroeste, a predominância do deserto como forma audiovisual poderia, por exemplo, levar a uma leitura negligente com a maneira como esse mesmo deserto é acionado discursivamente pelo gênero (em que se inserem a sua economia, os seus criadores, os seus críticos e os seus espectadores) e com o papel dessa forma espacial ficcional em narrativas de supremacia nacionalista, masculinista e racial.

Rastros de ódio é um bom exemplo nesse sentido. O filme é centrado em Ethan, personagem de John Wayne que foi combatente confederado da Guerra Civil estadunidense. Três anos depois da Guerra, ele vai até a casa do irmão, que vive no Texas com sua esposa e três filhos. Algum tempo depois da chegada de Ethan, indígenas comanches matam quase toda a sua família quando ele está fora de casa, sequestrando também a sua sobrinha mais nova, Debbie. O resto do filme trata da busca de Ethan, na companhia de Martin (Jeffrey Hunter), por Debbie, uma busca motivada pelo ódio racista e nacionalista que o personagem nutre pelos comanches mais do que por amor a sua sobrinha.

A família de Ethan habita, no quadro audiovisual do filme, o limite entre o espaço conhecido (o lugar no Texas que eles chamam de casa) e o espaço desconhecido (o deserto no qual nenhuma habitação é admitida). Isso é evidenciado formalmente pela reiteração de quadros que distinguem ontologicamente dentro e fora, aqui e além, pela encenação tanto da casa quanto do deserto a partir de suas portas, terraços e vistas (FIG. 101)⁸³. Quando Laurie (interpretada por Vera Miles), protagonista feminina do filme por virtude da ausência de sua personagem feminina mais importante (Debbie) de cena, demanda pela permanência de Martin no rancho, para que se case com ela e constitua uma família, ela está apelando pela manutenção do lugar na forma audiovisual, pedindo para que Martin não desfaça o lugar em sua aventura com Ethan. Depois de uma briga entre Martin e Laurie, Laurie é enquadrada em um rústico cercado de madeira, com o amplo deserto ao fundo (FIG. 102), no que a forma de *Rastros de ódio* até mesmo ordinariamente encena o limiar entre o ficar no lugar (ancorado em suas identificações, inclusive da moral cristã familiar) e partir para a paisagem, como o espaço que toma forma audiovisual que desafia identificações.

O deserto tanto de *Rastros de ódio* quanto de *O atalho* me leva a contemplar a função ontológica, narrativa e formal de um espaço vazio no audiovisual. Novamente, é preciso ter o

⁸³ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=5_j3NrcDiS4 >. Data de acesso: 28 de dezembro de 2022.

cuidado de acentuar que, no âmbito histórico-geográfico extramidiático a que eles se referem, esses espaços estão longe de estarem vazios, no que o solo, a vegetação, o vento e outros elementos da natureza não humana ocupam esses espaços, quando não o fazem as próprias habitações indígenas. Argumento, no entanto, que eles são formalizados como espaços vazios, algo que pode ser conceituado como o espaço anterior à fabricação do lugar, mas que nem por isso deixa de ter forma audiovisual. Tal forma audiovisual, no entanto, está em tensão com as identificações narrativas ali agenciadas, porque ora as supera na experiência sensível espectral ora sequer as alcança (o que pode ocorrer, por exemplo, pelo próprio descompromisso do texto e da encenação com a pesquisa histórica-geográfica, sendo assim ineficiente em levar a cabo o rigor dessas identificações, recorrendo a generalidades como “o deserto”, “a casa”, “o cowboy”, “o índio”).



Figuras 101 e 102: Imagens do filme *Rastros de ódio*.
Fonte: captura de tela.

Há também que se considerar que *Rastros de ódio*, ainda que anuncie e apresente esse espaço vazio na sua forma audiovisual (FIG. 101 e 102), não mergulha nele de modo a desfazer radicalmente o lugar em cena. O que as imagens demonstram com maior recorrência é uma tensão do espaço conhecido com o desconhecido (de onde Ethan vem, para onde Debbie é levada e para onde Ethan volta ao caminhar para fora de casa, deserto adentro, ao fim do filme), mas esse espaço desconhecido é encenado sempre em relação ao espaço conhecido, porque é sempre percebido a partir da fronteira entre os dois. Ainda que Ethan avance no deserto em sua busca por Debbie, os espaços que o personagem ocupa vão apenas criando novas posições fronteiriças entre o conhecido e o desconhecido. Isso ocorre porque esses espaços em cena não chegam a desestabilizar nossa relação, como espectadores, com a narrativa, que é sempre compreensível, possível de ser identificada. Assim, enquanto *Rastros de ódio* formula uma deslocalização que está no horizonte dos planos; em primeiro plano, por sua vez mais próximo do olhar espectral, o filme tende a sustentar a localização.

Outro motivo para isso é que, em *Rastros de ódio*, o espaço desconhecido tende a ser articulado como o inimigo natural da civilização construída no espaço doméstico para o qual o filme retorna tão frequentemente (por meio da trama de Laurie). O objetivo moral dos personagens brancos do faroeste é fazer do espaço desconhecido conhecido pela via da colonização, perpetuando, para usar a expressão de Taylor (2013), um roteiro do descobrimento. Quando Ethan é finalmente bem-sucedido no resgate (que poderia ser também lido como segundo sequestro) de Debbie, ele retorna a jovem para o espaço conhecido, ajudando a reconstruir seus parâmetros de sentido, ainda que ele mesmo não possa fazer parte dele. Aí está também uma diferença entre a apresentação do deserto em *Rastros de ódio* e em *O atalho*, no que este nunca permite aos seus personagens transformarem aquele espaço em um lugar, frustrando-os repetidamente na tentativa de conhecer o espaço (é, afinal, porque não conhecem o espaço que se perdem em suas formas audiovisuais repetitivas, levantando até mesmo a hipótese de que estão andando em círculos).

Na sua relação entre conhecer e desconhecer a paisagem audiovisual que os envolve, os personagens de *O atalho* mais se assemelham a Patolino, personagem recorrente da Looney Tunes, no curta-metragem animado *Duck amuck* (dir. Chuck Jones, 1953). Esse filme é aqui incluído porque percebo nele um caso fundamental em que a forma do espaço ficcional é colocada em evidência a tal ponto que as localizações e identificações narrativas implicadas do espaço em cena desabam. No filme, Patolino entra em cena com trajes de mosqueteiro – como imaginados pela então recente adaptação do romance de Alexandre Dumas estrelando Gene Kelly, *Os três mosqueteiros* (dir. George Sidney, 1948) – em um cenário adequado para a fantasia: estruturas de pedra talhada no solo e em torno do personagem e um castelo ao fundo. Enquanto Patolino avança para a esquerda do quadro brandindo a sua espada, no entanto, o cenário vai inicialmente perdendo a cor (FIG. 103) e, depois, todos os traços que sugerem formas visuais distintivas, deixando apenas um fundo branco para a ação do Patolino mosqueteiro, o que coloca em questão o próprio sentido dessa ação. Nos 7 minutos de duração do filme, outras transições desse tipo ocorrem, até que o próprio corpo de Patolino é redesenhado e enfim apagado.

O conflito de *Duck amuck* se baseia em uma crise da cena, no que a cena se estabelece pela relação entre o corpo e o espaço cênicos, mas a ficção entra em colapso quando essa relação é perturbada por uma retirada intencional de sentido do espaço cênico. Evidentemente, um ator pode entrar em cena em um palco vazio e falar que ali está o deserto, ou um jardim ou o seu quarto, e agir coreograficamente segundo essa encenação performática

do espaço. Em *Duck amuck*, no entanto, Patolino desmonta a encenação e interrompe sua coreografia a cada nova mudança de cenário, evidenciando então uma retirada de cena do lugar. A retirada que ocorre no curta-metragem, porém, é também especificamente audiovisual, porque um palco “nunca pode manifestar a reconfiguração formal hipertrófica e à velocidade que ocorre no ambiente de Patolino”, assim como corpos em cena no teatro não voltam à forma “depois das ignomínias sofridas” pelo personagem (EVANS, 2007, p. 381). Como conclui Alex Evans (2007, p. 381) sobre a relação entre corpo e espaço cênicos em *Duck amuck*, o curta “na sua extremidade, apresenta o enorme vazio branco no qual Patolino é largado antes do seu próprio apagamento. *Duck amuck*, também, remove corpo e espaço, em um gesto formalmente desafiador nos limites do ensaio representacional”.

Esse jogo cênico com a representação que *Duck amuck* empreende é localizado por Evans (2007, p. 385) em uma reiterada admiração que os criadores – Chuck Jones em especial – da Looney Tunes e de outras franquias massivas de animação à época demonstravam pela teatralidade, que referenciam e de que se apropriam em curtas como *Concerto para gato e piano* (dir. Joseph Barbera e William Hanna, 1947), *O coelho de Sevilha* (dir. Chuck Jones, 1950), *Vai de ópera, velhinho?* (dir. Chuck Jones, 1957) e *Gato lá em cima, rato lá em baixo* (dir. Chuck Jones, 1964). Evans (2007, p. 385) até mesmo levanta a hipótese de que essas animações apareçam como um comentário sobre o apagamento do teatro, principalmente o de *vaudeville*, pelo cinema, reproduzindo assim um tipo de encenação da teatralidade que costumava se desdobrar no próprio espaço e circunstância que passou a serem reservados para os curtas animados de estúdio, como apresentações que antecedem a exibição de longas-metragens no cinema. O que Evans (2007, p. 385) enfim aponta como a ironia dessa admiração-apropriação da teatralidade é que, por se tratar do formato da animação, ela se dá sem o corpo no espaço – o essencial da teatralidade – mas com vários dos adereços que adornam esse corpo no espaço no *vaudeville*, como o ilusionismo e a música. Desse modo, se o corpo e o espaço extramidiáticos não podem estar materializados em cena na animação, *Duck amuck* vai reelaborar as próprias condições específicas como são colocados em cena como corpo e espaço audiovisuais.

Nos cenários que *Duck amuck* coloca em cena apenas para retirar logo depois, desestabilizando as expectativas de ação do personagem-ator, vemos um padrão de encenação de lugar no gênero do desenho animado: imagens fixas sobre as quais os personagens, esses sim em movimento, circulam, agindo de acordo com as identificações narrativas de lugar postas por ícones facilmente legíveis (um castelo ou um iglu) desse mesmo cenário. A

espacialidade aparece, nesses casos, na função de localizar a ação, mas quando *Duck amuck* satiriza repetidamente essa relação funcional entre cenário e ação ele produz um espaço que vaza para além da identificação narrativa, uma espacialidade audiovisual (seja dos cenários que se desfazem ou do fundo branco) autorreflexiva.



Figuras 103 e 104: Imagens do filme *Duck amuck*.
Fonte: Vimeo⁸⁴.

Quando *Duck amuck* faz e desfaz cenários em cena o filme chama atenção para um ordenamento formal daquilo que deveria funcionar, a princípio, como um mero adereço funcional para a narrativa. Quando Patolino primeiro se afasta do cenário colorido para um estritamente feito por contornos desenhados em um fundo branco, é apresentada ali a espacialidade audiovisual como perspectiva, com suas sombras, orientações de proximidade e distância acentuadas (FIG. 103). Depois, quando um segundo cenário se forma, as cores aparecem sendo derramadas como trechos sobre a tela branca (FIG. 104). Esse foco é estranho ao gênero, mas é justamente a transição que Anne Cauquelin (2007, p. 36) valoriza para descrever um movimento do espaço narrativo em cena para um movimento da paisagem. Antes de chegar à paisagem, no entanto, o espaço em cena passa pela perspectiva, “– que é passagem através, abertura – alcança o infinito, um ‘além’ que sua linha evoca. Mas é um além nu, uma geometria”.

Duck amuck encena a paisagem – no sentido que Lefebvre (2006) e Cauquelin (2007) dão ao termo, do espaço aparecendo como forma em evidência, liberto da narrativa – na recusa do lugar narrativo ao seu protagonista. *O atalho* e *Rastros de ódio*, ambos ambientados em relevantes circunstâncias histórico-geográficas, também precisam recusar um lugar narrativo aos personagens para lhes apresentar a paisagem ou a promessa de uma paisagem, vista como horizonte do lugar. Se, para isso, *Rastros de ódio* constrói a cena de modo a criar

⁸⁴ Disponível em: < <https://vimeo.com/403771824> >. Data de acesso: 13 de outubro de 2022.

uma oscilação constante entre se conhecer e se desconhecer o mesmo espaço narrativo sobre o que se fala, *Duck amuck* repete a operação com múltiplos cenários que deveriam ser facilmente identificáveis, mas a contínua crise da cena impede que uma identificação sequer se conclua para o uso narrativo dos lugares, desfazendo-os como paisagem antes que eles terminem de se estabelecer como lugares pela ficção.

Neste capítulo, evoco novamente as distinções conceituais entre espaço, lugar e paisagem (e entre os dois últimos, principalmente) porque elas aparecem como relevantes para uma tensão que ocorre entre a identificação do espaço em cena e a sua constituição como forma audiovisual. Essa transição, porém, não é absoluta, nem deixa o espaço narrativo completamente desprovido de identificações. O que ela faz de mais relevante é, ao contrário, desestabilizar as identificações narrativas do espaço cênico de modo a demonstrar a artificialidade em torno das suas aparições e reaparições e colocar em questão alguns dos preceitos identitários do lugar em cena, desde a sua operação como indexicalidade do espaço extramidiático até identificações históricas, geográficas e econômicas que são reivindicadas discursivamente em algumas dessas obras. O exercício dessas formas audiovisuais, como as conduzo neste capítulo, é de desfazer o lugar na ficção audiovisual para percebê-lo em sua instabilidade, como uma espacialidade sensível desconhecida, produto do audiovisual e das relações afetivas que se estabelecem com ele.

5.2 Imaginações geográficas

No filme *Jauja* (dir. Lisandro Alonso, 2014), o local do título é mencionado em uma epígrafe ao início do filme e não volta a ser referenciado textualmente por ele. *Jauja*, como explica Angela Prysthon (2020, p. 174):

é o nome de uma província e sua capital no centro do Peru, numa região de minas e vales abundantes, lugar que na época dos incas se chamava Hatun Xauxa. *Jauja* também aludia a uma terra imaginária, o país de *Jauja*, que correspondia e evocava o país de *Cocanha* dos relatos medievais europeus nos países de língua espanhola. Aquele lugar mítico de abundância onde não é preciso trabalhar para sobreviver. Aparece também na tradição popular flamenga e foi representado por Pieter Bruegel no quadro *Luilekkerland* (1567), que apresenta três personagens de classes sociais distintas, vencidos pela obesidade, pela embriaguez, pelo ócio e pela gula, que reinam nesse país de constante saciedade, nesse universo de fartura e indolência.

Posto desse modo, *Jauja* é um lugar que se apresenta como utópico, algo que, como também identifica Prysthon (2020, p. 174), não é incomum em narrativas europeias sobre a América Latina no primeiro período da colonização. Mais de uma vez, nessas narrativas, procurou-se por lugares míticos que oferecem fortunas aos viajantes que os encontrarem. A

utopia de *Jauja* é, no entanto, contradita pelo filme de Lisandro Alonso, como observa Rosa Matilde Teichmann (2015, p. 116), por uma heterotopia no sentido foucaultiano, no que “Alonso desenha um espaço heterotópico constante, o espaço que não leva a lugar nenhum, o espaço sem tempo, o espaço da marginalidade; enfim, uma série de espaços do outro, da alteridade”.

Diferentemente de *O atalho*, a busca colonial que deixa os personagens de *Jauja* perdidos não se dá através de coreografias de trabalho repetitivo ou pelo objetivo, ainda que frustrado, de criar um lugar pela e para habitação. Em *Jauja*, os personagens não são capazes de elaborar o objetivo real da viagem ou mesmo uma ideia de lugar (seja como habitação ou território) a aparecer no próximo plano enquanto um grupo de militares deambula por localidades da Patagônia. Suas coreografias também não denotam operações de trabalho, mas sim uma reiterada incapacidade de ir em frente. Eles praticam aquilo que Prysthon (2020, p. 174) chama de “imaginações geográficas”, projeções espaciais sempre em processo, que agem sobre o território geográfico, ou a partir dele, sem conseguir fazer dele uma perícia completa, engendrando assim “mitologias e assombros”.

Essa imaginação geográfica age já no quadro em que os espaços do filme são encenados: em *aspect ratio* de 1.33:1, com as vértices arredondadas. Esse quadro é evocativo de outra relação visual com o espaço midiático-ficcional, uma do primeiro cinema, da fotografia e da pintura, isso porque acentua o espaço em cena por sua visualidade artificial, pelos efeitos pictóricos de sua encenação. O acentuado contraste de cores reitera esses efeitos pictóricos, que fazem da Patagônia de *Jauja*, mesmo que até aqui apenas pela maneira como aparece em cena, uma paisagem estranhada, um lugar próprio da encenação fílmica, ainda que exista como locação, de precisão histórica e geográfica, no território argentino.

Em *Jauja*, um filme de época, Ingeborg (interpretada por Viilbjørk Malling Agger), filha de um capitão dinamarquês atuando na Argentina, Gunnar Dinesen (interpretado por Viggo Mortensen), aparentemente foge com um amante no deserto da Patagônia, motivando seu pai a partir em sua busca. Quando faz menção de partir a cavalo durante a madrugada, ele é interrompido por seu tenente, Pittaluga (interpretado por Adrián Fondari), que se preocupa pelo pouco conhecimento que seu comandante tem da região, mas Dinesen insiste em fazer a viagem ele mesmo. O tenente alerta que o percurso é tão perigoso que nem mesmo o amante ou sequestrador (a diferença não está clara para os personagens) de Ingeborg poderá

completar a fuga. Dinesen o escuta e ainda parte, acenando com a cabeça, silencioso em direção ao sol nascente, enquanto é contemplado por Pittaluga (FIG. 105).



Figuras 105 e 106: À esquerda, imagem do filme *Jauja*; à direita, fotografia de Henry Bosse. Fonte: captura de tela e Cinética⁸⁵.

Em termos do que ele encena, esse plano que lança Dinesen ao horizonte é semelhante aos que sinalizam a chegada e a partida de John Wayne em *Rastros de ódio*: há a partida em rumo ao desconhecido, a contemplação do que fica e o gesto de se dirigir ao horizonte em um dia nascente. *Jauja*, no entanto, é um filme radicalmente diferente em termos de como essa viagem é encenada. Diferentemente do que ocorre no filme de Ford, Alonso não imagina espaços desconhecidos como horizontes ao fundo da narrativa. O desconhecido é, na verdade, presentificado como a audiovisualidade a que os personagens estão condicionados desde o início do filme. A Patagônia de *Jauja* só existe como imagem, e ainda que possa ser argumentado, no sentido da filosofia de Kracauer que é evocada por Prysthon (2020, p. 176), que a paisagem abre a audiovisualidade para uma dimensão maior do que a suportada pelo enredo, isso ocorre não simplesmente porque a Patagônia é revelada como espaço da realidade extrafílmica quanto porque uma cultura visual em relação ao espaço é revelada pela paisagem fílmica de *Jauja*.

Um exemplo dessa cultura visual são as fotografias de Henry Bosse em cianotipia, como apresentadas por Rebecca Solnit (2006) no livro de ensaios *A film guide to getting lost*. As fotos de Bosse são do alto rio Mississippi (FIG. 106), que ele foi contratado para fotografar no final do século XIX. Todas as fotos são em formato oval e têm um tom azulado, como consequência da tecnologia de reprodução fotográfica empregada. Em seu ensaio, Solnit

⁸⁵ Disponível em: < <http://revistacinetica.com.br/nova/cesar-castanha-first-cow-2021/> >. Data de acesso: 18 de outubro de 2022.

(2006) menciona esse paisagismo em cor azul, que faz com que o rio indexado por Bosse apareça como “o rio do era uma vez”, ainda que as fotos tenham um propósito ancorado na materialidade econômica daquele espaço, sendo usadas como estudos para projetos de engenharia que visavam transformar o rio e fazê-lo mais eficiente. No texto “Landscape and the fantasy of moving pictures: early cinema’s phantom rides”, Tom Gunning (2010) também descreve a maneira como mudanças em hábitos e tecnologias de viagem e percepção moldam uma forma de aparecimento do espaço extrafílmico como espaço pictórico, fotográfico ou audiovisual, ajudando a estabelecer, inclusive, uma forma visual do pitoresco a partir de um agenciamento da paisagem por essas novas tecnologias de visão e turismo.

Para que a Patagônia exista como imagem em *Jauja* é preciso que uma cultura da visualidade já tenha se apropriado com sucesso da geografia como imagem, enquadrando-a segundo os seus artifícios, ainda que essas visões imaginadas do espaço – essas paisagens – possam servir para levar a cabo transformações geográficas, como projetos de engenharia no rio Mississipi ou empreendimentos turísticos que possibilitem a contemplação e o reenquadramento dessas paisagens. Assim sendo, questão que convoco diante de *Jauja* é se a recusa da narrativa de identificar propriamente um lugar impede que a locação transformada em paisagem pelo filme complete esse caminho de volta ao espaço geográfico, envolvido na paisagem enquanto permanece suspenso como imagem ou, no caso de *Jauja*, audiovisualidade; ou seja, se a promessa de Kracauer se concretiza também em seus termos, em que a realidade do espaço geográfico é inevitável à audiovisualidade, a despeito de suas identificações narrativas. Há uma volta da paisagem ao espaço geográfico? Se sim, como esse regresso lida com a deslocalização já empreendida pela paisagem?

Ao escrever sobre *Jauja*, Prysthon (2020, p. 176) defende que de fato há um retorno à realidade material, que no cinema de Alonso “se dá na conjunção” entre corpo e espaços cênicos. A autora também reitera essa posição em um gesto de pesquisa estendida, quando retorna frequentemente à região da Patagônia e registra fotograficamente esse retorno, que, como é demonstrado pelas imagens feitas, busca, mais do que a locação de um filme, a paisagem elaborada por ele. Na maior parte de suas fotos, Prysthon se engaja com a imaginação geográfica empreendida por *Jauja*, incluindo as suas mitologias e assombros – de uma apropriação da geografia pela imagem, de uma prática visual e sensível da paisagem como as que são discutidas por Solnit e Gunning.



Figura 107: Postagem de Facebook de Ângela Prysthon com fotos de viagem à Patagônia.
Fonte: Facebook⁸⁶.

As fotos de Prysthon se assemelham às paisagens de *Jauja* como movimento de encanto com a geografia que termina por se engajar em um gesto de reimaginação desse espaço que contribui para a sua deslocalização – ou seja, para que ele deixe de ser identificado como lugar ao aparecer como paisagem. É argumentável que tanto Alonso, com o contexto histórico que o filme representa, quanto Prysthon, com legendas e *hashtags* que enfim localizam esse espaço, não escapam das identificações de lugar, mas insisto que um gesto de deslocalização é predominante nessas audiovisualidade e fotografias. Em *Jauja*, as deambulações escapam ao contexto, elas se tornam, quando o filme avança, cada vez mais envolvimentos criativos ahistóricos (por suas deambulações através de contextos históricos e evocações temporais diversas) com aquele espaço geográfico, enquanto mais de uma temporalidade diferente é conjurada para atuar naquele espaço, uma vez que Dinesen parece ter atravessado, ao final do filme, um tempo extradiegético. Nas fotos de Prysthon (FIG. 107), há a quase completa ausência de figuras humanas, inclusive da própria fotógrafa, que visita

⁸⁶ Disponível em: <

<https://www.facebook.com/prysthon/posts/pfbid02VpwxDbUKtxgb4ur3BTd9hmHh2LS3dmgwz2wGhdFB3rFqXLUtnTqQBYa6mC12Wk5GI> > . Data de acesso: 18 de novembro de 2022.

esse espaço como pesquisadora-turista. Seu interesse, ao enquadrar essas espacialidades em suas condições mais esvaziadas de sentido, é pelas formas espaciais possibilitadas por aquela geografia, trechos pictóricos da Patagônia. O fato, no entanto, de que a Patagônia ainda é a locação de *Jauja*, o lugar específico que recebeu o investimento econômico e criativo do filme; e o de que Prysthon captura esses trechos a partir de uma relação sensível, de corpo presente, em uma dada região, ambos indicam que a deslocalização não pode se completar materialmente, mas é imprescindível a esta pesquisa reconhecer como ela não deixa de ser exercida como encenação do espaço.

Colocando de outro modo, a disponibilidade do lugar em cena é definida sim pelo enquadramento, circunstâncias materiais, econômicas, geográficas e históricas a partir das quais a espacialidade aparece em cena. Essa é uma maneira de pensar o vazamento do real pelo espaço discutido por leitores de Kracauer e pesquisadores do lugar no cinema como Elena Gorfinkel e John David Rhodes (2010), como algo que se dá na rede criativa-econômica que traz espaços à cena. Ao mesmo tempo, no entanto, a encenação pode agir no sentido de uma indisponibilidade do lugar em cena ao criar pontos de tensão com as identificações que seriam engendradas como circunstâncias dos enquadramentos. Martin Lefebvre (2006) demonstra isso ao citar as cenas no deserto em *Teorema* (dir. Pier Paolo Pasolini, 1968) como exemplos da paisagem no cinema, especificamente a partir de uma exclusão, do sentido de paisagem, da ideia de cenário, que é para ele o espaço em cena dotado de sentido narrativo, disponível a receber uma série de identificações narrativas – dentre elas, a de lugar. Quando, já no início desta tese, reconheço, mas recuso, as distinções feitas por Lefebvre é para reconhecer o enquadramento na leitura do que ele concebe como paisagens e para reivindicar as múltiplas formas de deslocalização encenadas no que o autor chama de cenários.

A significação do espaço no audiovisual está distribuída nesse jogo entre o enquadramento e a encenação. E a espectralidade implicada se envolve nesse jogo, mobilizando-se pelas formas espaciais, mas indo também em busca de suas locações. Desse modo, fazendo de formas audiovisuais espaços habitáveis; e de sítios geográficos, cenas de paisagem. Isso é argumentado de outro modo por Giuliana Bruno (2002), quando a autora reconhece a semelhança entre filme e arquitetura na intercessão de uma relação sensível como o movimento de corpo no espaço – unindo o cinema não só à arquitetura, mas também à cultura de viagem, o que se demonstra na pesquisa de Prysthon e em fenômenos como aquele que discutiremos a seguir, o Monument Valley e a sua transformação em um lugar genérico e

um destino turístico a ser visitado como um cenário reiterado do faroeste e da filmografia de John Ford.

Estudar a espacialidade no audiovisual me leva a uma tensão entre a autenticidade da identificação de um lugar e o artifício da paisagem como forma audiovisual. O gênero do faroeste e suas releituras problematizam essa tensão ao se envolver no desejo pela autenticidade do lugar (seja para reivindicar fidelidades estéticas à História ou para proclamar cada narrativa do gênero como signo de uma nação) e no encontro com os artifícios de sua linguagem genérica. Retorno ao cinema de John Ford para pensar o seu desdobramento na materialidade de cidades como Tombstone, no estado do Arizona, que foi tematizada no filme *Paixão dos fortes* (dir. Ford, 1946). O filme conta a história de Wyatt Earp (interpretado por Henry Fonda), então já uma figura mítica da história estadunidense por seu papel de protagonista no famoso tiroteio de Tombstone, em 1881. Hoje, Tombstone é uma cidade turística que preserva uma imaginação do faroeste fordiano para atrair visitantes, incluindo um tipo de arquitetura temática que se assemelha, se não aos filmes de Ford, a uma ideia de Velho Oeste dos parques da Disney. Como destino turístico, Tombstone se realocaliza depois de ser deslocalizada pelos artifícios da cultura audiovisual.

Juntamente com o filme de Ford, outras obras audiovisuais encenam Tombstone usando como marco referente o contexto do tiroteio de 1881. Nesta tese, já mencionei mais uma delas, o episódio “Spectre of the gun” (dir. Vincent McEveety, 1968), da série *Jornada nas estrelas*. Quero retomar aqui a comparação entre as duas Tombstones para pensar a cidade que aparece, como espaço histórico-turístico-geográfico, a partir dessas aparições audiovisuais que a informam.

Em *Paixão dos fortes*, uma versão idealizada do Oeste estadunidense aparece na forma genérica das primeiras cidades isoladas dentro do deserto, uma arquitetura e espacialidade que costuma informar o faroeste dentro e fora do cinema de Ford. Na elaboração desse lugar como um espaço quase mitológico, Ford trabalha com locações que se aproximam, em suas condições geográficas, a Tombstone – a maior parte delas nos estados de Utah e Arizona. Ao mesmo tempo, o diretor enquadra seus personagens – e Wyatt Earp, em especial – como símbolos desse espaço, figuras que o organizam na direção do que ele está destinado a ser: um dos fundamentos da identidade estadunidense.

Ao enquadrar o espaço mais frequentemente a partir da relação que o seu principal personagem estabelece com ele, Ford alimenta uma vinculação entre o destino dessa figura e

o destino do lugar. Na trama, essa vinculação se apresenta no interesse continuado de Wyatt Earp pela vida na comunidade, que ele, desde a sua chegada, parece estar conduzindo e ordenando. Em sua análise do filme, Richard Hutson (2003, p. 205) descreve o personagem como um “puro herói democrático – modesto, sem consciência de si mesmo, como se agindo por instintos puros e benignos ao invés de se utilizar de conceitos como razão e justiça”. Em *Paixão dos fortes*, a paisagem que aparece é aquela composta em torno dessa figura de tal estatura, celebrando aquilo que, espacialmente, ela representa: promessa de novo país e nova civilização.



Figuras 108 e 109: Imagens do filme *Paixão dos fortes*⁸⁷.
Fonte: captura de tela.

O que justifica, no entanto, designar como papel da paisagem – ou seja, da forma audiovisual do espaço – essa centralidade do personagem, uma figura identificada da narrativa? Para responder a esse problema, é preciso ter em vista o argumento de indistinção entre paisagem e lugar no espaço em cena do audiovisual em que esta tese se baseia, porque há o risco de que essa indistinção se perca na insistência das distinções que precisamos fazer até chegar a ela. Dado isso, solicito estender um pouco mais essas distinções para que elas enfim revelem esse encontro entre paisagem e lugar no espaço em cena de *Paixão dos fortes*. Aqui, retorno a Cauquelin (2007, p. 81), que afirma que a paisagem surge, como um gênero junto com a pintura, de uma “inversão de prioridades” no sentido de representar o mundo a partir do que se vê, da centralidade da perspectiva. Acrescenta a autora (2007, p. 81):

Mostrar o que se vê, esse é o novo imperativo que vai abalar as relações entre realidade razoável e aparência, fazendo da técnica pictórica o pedagogo de uma ordenação. Parece que existe uma ordem da visão, distinta das construções mentais pelas quais estaríamos certos até da realidade.

⁸⁷ Disponível em: < <https://youtu.be/K6AXj7FoQvg> >. Data de acesso: 28 de dezembro de 2022.

Cauquelin (2007, p. 81) também afirma que para que isso aconteça é preciso que essa paisagem se livre da história, da narrativa, que, antes do advento da pintura, era o que justificava a encenação do espaço. Diante dessa dupla posição teórica, permanece a questão: a Tombstone de *Paixão dos fortes* é um espaço cênico da narrativa, da reconstituição cênica de eventos históricos tornados mitológicos que ocorreram no lugar a que se refere ou é uma paisagem nos termos de Cauquelin, definida por uma posição de perspectiva que determina artificialmente proximidade e distância, em que sítios geográficos reaparecem como formas visuais e em que o espaço em cena é composto não para ativar reconhecimentos narrativos e sim respostas sensíveis?

A centralidade de Wyatt Earp nesse espaço cênico indica que as duas coisas são verdade. Observa-se pela sequência em que, depois de revelar a si mesmo como delegado para Pa Clampton, o vilão do filme, Earp se retira para enterrar o irmão (FIG. 108 e 109). Nessas cenas, Earp aparece como o cerne que dá sentido aos espaços encenados. A cidade e o deserto dependem de uma organização em torno de sua figura solitária para se comporem como paisagem: adotando uma perspectiva sensível, apresentando um dado espaço por parâmetros de artifício e encenação (como profundidade de campo e contraste de iluminação, por exemplo). Ao mesmo tempo, é apenas porque a figura mítica no centro do filme interessa a Ford em sua narrativa patriota que Earp vai se tornar um personagem no centro dessas composições espaciais em primeiro lugar.

Se é uma mitologia do Oeste estadunidense que Ford procura elaborar em cena, então o seu uso do Monument Valley como cenário é evocativo de um fenômeno estudado por Sarah Iles Johnston (2018) quanto à mitologia grega. Em sua pesquisa, Johnston descreve como os espaços narrativos das mitologias eram dependentes de uma apresentação performática e cênica para serem localizados. Isso se daria, por exemplo, com o narrador sinalizando que tal colina brilha hoje como brilhou no dia em que o herói foi nela coroado (JOHNSTON, 2018, p. 80). Essa sinalização de que o espaço narrativo-performático está presente na geografia por meio da imaginação – como um gesto reiterado de *situação* da narrativa – é uma técnica que Johnston (2018, p. 81) chama de *kenning*, que junta o mundo mítico ao cotidiano, mas mantém o cotidiano protegido do mítico ao localizar esses acontecimentos em um passado (ou mundo) que não volta.

O deserto em que disputas históricas pelo domínio da economia e política local (que é o motivo, afinal, do conflito que envolveu Wyatt Earp no tiroteio do O.K. Corral, em

Tombstone) é encenado por meio de uma linguagem que centraliza um herói nacional em meio a uma apresentação sublime da paisagem próxima a onde de fato ocorreu o tiroteio. Assim, o Monument Valley em *Paixão dos fortes* pode ser reconhecido como acionado por meio da *kenning*, que situa a narrativa ficcional na locação e desse modo transforma toda uma situação narrativa daquele espaço, que passa a ser o espaço da mitologia do Oeste, completamente confundida com o cinema de John Ford – e daí a importância da forma de narração, da audiovisualidade, que cria essa confusão entre mitologia e forma fílmica, no que os artifícios e as sensibilidades que informam ambas compõem aquela imaginação geográfica.

O gênero responde pela imaginação geográfica por suas reiterações tanto da forma audiovisual, e de seus artifícios, quanto da localização da narrativa. As dinâmicas midiáticas e ficcionais de *situação* passam por essas duas reiterações genéricas. A atenção dada às reiterações pode levar a um questionamento em relação ao que haveria antes da reiteração – uma busca pela primeira aparição que se tornaria genérica. Seria essa o espaço geográfico-histórico mais fiel à realidade? A resposta é não, pois os gêneros se constroem a partir das relações estabelecidas entre espectadores/leitores e um conjunto de obras em fluxo e em relação com a intermedialidade. Assim, da mesma forma que não existe um conjunto totalmente compreensível de todos os filmes de faroeste ou melodramas ou musicais, pois esses gêneros estão sempre em mutação, não existe uma única origem para as encenações genéricas. Na discussão sobre espaço em cena aqui conduzida, isso significa que a maneira como os espaços ficcionais se informam (assim como informam espaços geográficos e são informados por ele) não se dirigem a um mesmo referente. A Tombstone turística é atravessada pela paisagem fordiana e a atravessa, mas uma não é o espelho da imaginação geográfica da outra. Esta se constrói de maneira muito mais difusa e contraditória, como será visto no exemplo a seguir.

No episódio “Spectre of the gun”, de *Jornada nas Estrelas*, os tripulantes da espaçonave Enterprise são forçados a reencenar o tiroteio do O.K. Corral pelos melkotianos, uma raça alienígena que procura punir os tripulantes com o karma da história de violência da humanidade. Quando eles são colocados na Tombstone construída para essa reencenação, observam que a cidade parece incompleta, “apenas bocados e pedaços” se apresentam, como fachadas de bares, itens arquitetônicos e decorativos facilmente identificados e alguns trechos de terra do deserto. A estrutura do cenário se assemelha a um palco, o que um dos personagens reconhece quando observa que o espaço diante deles apresenta os elementos suficientes para a ação (de reencenação) demandada pelos melkotianos..

Os tripulantes da Enterprise passam por um breve julgamento antes de serem condenados a essa reencenação. Eles visitam o planeta e descobrem um cenário de pura neblina, à exceção de um estranho, verde e flutuante rosto alienígena que os confronta, questionando a presença deles naquele local. A condenação é que eles performem o tiroteio de Tombstone, uma referência que, deduzem os tripulantes, os melkotianos tiraram do interesse do Capitão Kirk (interpretado por William Shatner) pela “história do Oeste”. O que é posto em cena, no entanto, é muito menos uma reencenação histórica do que uma genérica, informada pela linguagem do faroeste.



Figuras 110 e 111: Imagens do episódio “Spectre of the gun”, de *Jornada nas estrelas*⁸⁸.
Fonte: captura de tela

A estranha Tombstone de *Jornada nas estrelas* é autoconsciente das aparições genéricas do lugar e do movimento entre um sítio histórico-geográfico, a imaginação geográfica que se dá sobre ele e os artifícios das formas audiovisuais que o colocam em cena. O que torna essa apresentação de Tombstone mais interessante, também, é como a apresentação visual da cidade hoje, em sites que buscam atrair turistas para ela⁸⁹, assemelham-se mais ao modo como ela é encenada em *Jornada das estrelas* do que no filme de Ford. Com fachadas e decorações preservadas para serem facilmente identificadas pelos espectadores e leitores do gênero de faroeste, as imagens de Tombstone divulgadas para turistas revelam esse lugar aparecendo como “apenas bocados e pedaços”, uma paisagem preenchida também por corpos, carros e dispositivos que contradizem a autenticidade daquela encenação. Provocando, assim, uma imagem parecida com a da tripulação da Enterprise na

⁸⁸ Disponíveis em: < <https://drive.google.com/file/d/1bXXiEZmC4FquCrlwR2Lst5v8huVP8PZD/view?usp=sharing> >. Data de acesso: 28 de dezembro de 2022.

⁸⁹ Disponíveis em: < <https://tombstoneweb.com/> >, < <https://www.expedia.com.br/Tombstone.dx166654> >. Data de acesso: 4 de novembro de 2022.

bodega melkotiana: visitantes que estão presentes naquele espaço para observar a construção de uma cena, fabricada a partir de uma imaginação genérica (FIG. 110 e 111).

As imaginações geográficas em relação a espaços extramidiáticos são contraditórias e carregam pouco compromisso com a fidelidade a um referente a princípio fora de cena. O que se torna importante acentuar, porém, é que elas são formalizadas, de diferentes modos, pelo audiovisual em cada encenação. Muitas dessas formas audiovisuais do espaço, ao ressaltarem padrões visuais, artifícios e trocas gestuais diversas, o deslocalizam ao desestabilizar suas identificações históricas, geográficas e econômicas. Para além disso, essas formas audiovisuais agem, cada uma a seu modo, no espaço extramidiático a que se referem para engendrar a sua reencenação, seja na experiência de seus habitantes e visitantes ou na maneira como ele vai aparecer audiovisualmente. Assim, esses espaços que poderiam em algum momento ser descritos como “espaços da realidade” reaparecem como espaços cênicos – em um jogo constante de localização e deslocalização que atravessa tanto espaços ficcionais como aqueles que existem também fora da ficção.

5.3 O deserto atravessando gêneros

É fácil compreender os contrapontos discursivos que a encenação do deserto em *O atalho* e *Jauja* oferecem à encenação do deserto em *Rastros de ódio*, principalmente na tensão entre habitações indígenas e colonizadoras com que se dá a disputa por ocupação (e apresentação) desse lugar. Em *Rastros de ódio*, a jornada que leva os personagens brancos através do deserto adquire contornos explicitamente mitológicos, levando esse espaço a ser imaginado como uma terra que serve à jornada da conquista, da criação de um país. Desse modo, a história daquele espaço, no modo como ele é colocado em cena (como um espaço vasto, cheio de desafios que extrapolam a capacidade humana de enfrentamento, à exceção da dos heróis que o desbravam), começa no ponto de sua conquista por John Wayne e tipos como ele. Habitações indígenas, nesse contexto, fazem parte da carga mítica do deserto, da sua pré-história mágica.

Jauja, por sua vez, comenta justamente essa imaginação do deserto, radicalizando as expectativas mitológicas, mágicas e extraordinárias em torno dele – que se constroem a propósito da imaginação colonial, que o filme esgarça, ironiza e a que diretamente responde, com sua ênfase no artifício e nas qualidades de imagem do espaço que coloca em cena. *O atalho*, por outro lado, diretamente se contrapõe a *Rastros de ódio*, historicizando o deserto colonial como um espaço em disputa e experimentado de diferentes formas por diferentes

personagens. Se os colonos são aterrorizados por ele, como também fui ao rever o filme no cinema, o mesmo não pode ser dito sobre o indígena cayuse que eles sequestram e que passa a guiá-los por meio do deserto ao mesmo tempo conhecido e desconhecido.

Neste ponto, vou me debruçar sobre duas encenações do deserto que me permitirão construir um movimento do espaço além da fronteira do gênero do faroeste para fora dele, em direção ao gênero da ficção-científica. Essas encenações são as do filme *Vento e areia* (dir. Victor Sjöstrom, 1928) e do episódio “I shot an arrow into the air” (dir. Stuart Rosenberg, 1960), o décimo quinto da primeira temporada da série *Além da imaginação* (criada por Rod Serling, 1959-1964).

Vento e areia carrega reiterações tanto do faroeste quanto do melodrama, e o deserto no filme cumpre uma função estética e narrativa que serve aos dois gêneros. A trama é centrada em uma personagem, Letty, interpretada por Lilian Gish, que vai morar com seu primo no Oeste dos Estados Unidos e sofre com os ciúmes da esposa dele, sendo por causa disso apressada a se casar com um homem que, a princípio, não ama, enquanto é violentamente cortejada por outro homem. Desde o momento em que chega à região, Letty é alertada sobre as tempestades de areia do deserto, que passam a assombrar a sua imaginação. Em dados momentos do filme, quando Letty se sente isolada ou encurralada naquele lugar, ela ouve o movimento da areia (FIG. 112 e 113). Essa escuta da areia é indicada por um corte de imagens entre a expressão atordoada de Gish e planos externos do deserto (filmados em locação, no deserto de Mojave), no que a primeira versão com som síncrono do filme (essa já incluindo efeitos sonoros que encenam também o movimento da areia) só foi lançada em 1983.

A aproximação entre o faroeste e o melodrama é desdobrada na relação entre a personagem e o deserto. Como aponta Bo Florin (2009) sobre o filme, “o tema tradicional da mulher no espaço doméstico é sobreposto pela luta da mulher para conquistar e dominar a paisagem”. Desse modo, a encenação da relação tensiva entre Letty e o deserto abre um campo narrativo tanto para a sua identificação de gênero, como uma mulher na fronteira, quanto para as ansiedades em torno do projeto colonial de ocupação do Oeste. Isso se torna ainda mais interessante pela escolha do filme em se referir ao deserto de maneira radicalmente abstrata como “o vento”. Na fala dos personagens e cartelas, o vento se torna a maneira mais recorrente de se referir ao espaço atordoante do Oeste não colonizado. O homem que corteja Letty, por exemplo, promete a levar para onde o vento não a alcance. Essa escolha leva a uma

reelaboração do lugar como artifício, porque concebe o espaço geográfico como uma superfície movente e sensível a partir dessa metáfora. No que o deserto é o espaço geográfico determinado, a locação no Mojave, o vento aparece como a própria forma da audiovisualidade desse exterior que não é tão específico e que por isso serve a uma elaboração do projeto colonial (e do papel da mulher nele) como um processo narrativo, mas também, e crucialmente, superficial e sensível.

A percepção da paisagem em *Vento e areia* requer a compreensão de sua função como “presságio visual”, o que é observado por Florin (2009), mas também como força motora de uma forma fílmica que contém a personagem principal nos interiores porque ela está sempre diante do risco de desaparecer nos exteriores. Se o melodrama investe nessa dualidade de interioridade/exterioridade, *Vento e areia* coloca sobre o limiar entre esses dois domínios a fronteira entre duas formas de existir em cena. Dentro, Letty é a personagem do filme, cumprindo seus trajetos narrativos de acordo com o texto. Fora, ela está em constante risco de ser tragada pelo vento para dentro do artifício e da superfície da audiovisualidade.



Figuras 112 e 113: Imagens do filme *Vento e areia*.
Fonte: captura de tela.

O ponto climático do filme se dá quando essa distinção formal é impossibilitada pela ação cada vez mais violenta do vento, que invade os interiores e desfaz a sua decupagem padrão, criando imagens turvas do espaço doméstico que antes era refúgio da protagonista (FIG. 114). O que a personagem, horrorizada, testemunha nessa sequência, é o colapso dessa barreira entre superfícies audiovisuais interiores e exteriores, entre duas formas fílmicas de distinção claramente elaborada pelo filme, mas frequentemente desafiada pela sua construção de cena. Emmanuelle André (2000, p. 31 apud FLORIN, 2009) descreve o modo como o filme encena esse colapso ao apontar para o movimento dos personagens e corpos que atravessam esses limites em cena. Isso ocorre, por exemplo, na sequência já mencionada em

que a tempestade de areia reconfigura o espaço doméstico. O vento quebra uma janela, e a areia a atravessa de fora para dentro (FIG. 115). Pode-se concluir, assim, junto a André e Florin, que há um movimento de fragilização do quadro fílmico, e da narrativa que ele contém, dada por essa superfície, pela forma excessiva e pela matéria audiovisual do deserto que não permanece do lado de fora esperando o seu momento de entrar em cena, e sim atravessa os seus limites e desestabiliza o lugar encenado.

O lugar encenado é desestabilizado a favor da paisagem? Sim, ou ao menos é o que se conclui pelo próprio conceito de paisagem em Cauquelin. Se a perspectiva, como a autora (2007, p. 114) afirma, “ocupa o lugar de fundação da realidade sensível”, e a perspectiva é ela mesma o fenômeno a partir do qual a paisagem, como a realidade sensível do espaço, aparece, então essa desestabilização, que se dá formalmente pelo engajamento a uma perspectiva, favorece o aparecimento da paisagem em cena – e do deserto, vento e espaço doméstico como paisagens.



Figuras 114 e 115: Imagens do filme *Vento e areia*⁹⁰.
Fonte: captura de tela.

Seria um erro, porém, também identificado por Cauquelin (2007, p. 114-115), entender que essa perspectiva, que se dá por uma percepção afetiva do espaço, desdobra-se desprovida de sentido. A autora (2007, p. 114-115) aponta para as maneiras como fazemos uma adaptação do percebido a partir da linguagem. Desse modo, ao mesmo tempo em que a invasão do deserto contra o lugar em cena desestabiliza identificações narrativas (como o espaço doméstico) ela cria outras identificações narrativas, empregando metáfora, contraste e outros efeitos de linguagem através da encenação dessa paisagem.

⁹⁰ Disponíveis em: < <https://www.youtube.com/watch?v=E6fPrx0gjdQ> >. Data de acesso: 28 de dezembro de 2022.

A intensidade com que o deserto invade a cena implica em uma série de significados acionados pela *mise-en-scène* quanto à situação psicológica da personagem e os *status* simbólicos daquele lugar ao mesmo tempo que essa intensidade é empregada por artifícios formais que deslocalizam o espaço em cena ao dar ênfase excessiva a sua materialidade em detrimento de suas identificações de lugar. Assim, gestos audiovisuais de deslocalização não impedem a reelaboração da identificação – sendo possível até mesmo que eles atuem em um processo de realocização. Quando Martin Lefebvre (2006) faz uso da teoria de Cauquelin para justificar a ausência da narrativa na pintura de paisagem – o que a diferencia em definitivo do cenário, o autor deixa de explorar esse desdobramento da leitura sobre a paisagem em Cauquelin, um que atende às vinculações narrativas que são uma vez adotadas junto à perspectiva que inaugura a paisagem. A paisagem, em Cauquelin, cria novos vínculos com a narrativa em suas expressões formais.

Seria mais apropriado, assim, entender o desengajamento da paisagem às identificações do lugar como um movimento formal de alienação daquilo que Ivakhiv (2013, p. 85) chama de *objectscape*: os elementos materiais reconhecíveis que ligam o mundo ficcional ao mundo extraficcional – como a aparição da Torre Eiffel para localizar a narrativa na cidade de Paris ou do deserto para localizar o Oeste estadunidense. O excesso formal e desestabilizador que observamos em *Vento e areia*, por exemplo, tem o potencial de romper com esses empenhos de identificação produzidos pelo *objectscape*, e o papel narrativo do deserto em cena, ainda que esteja relacionado a sentidos morais, emocionais e psicológicos que atravessam tanto a narrativa quanto à personagem, é desengajado de uma relação de identificação mais direta com o lugar referente não ficcional e extramidiático do deserto estadunidense.

Esse desengajamento é agenciado por uma forma fílmica que tende, pela própria característica maleável e de múltiplas perspectivas da decupagem e montagem, a desestabilizar identificações de pontos de vista e de situação. Isso é, evidentemente, radicalizado em filmes que experimentam com esse tipo de falha de identificação espacial e temporal, como é o caso de *Jauja*, mas também está presente nos gestos formais de filmes como *Vento e areia*, que não experimenta diretamente com a deslocalização narrativa, mas que ainda assim rompe com a barreira distintiva entre a exterioridade e a interioridade através dos simbolismos da montagem (caso da cena em que a inserção de um plano do deserto representa o tormento da protagonista) e dos desdobramentos da encenação (caso da

sequência em que o vento, até então restrito a uma experiência com o espaço externo, leva objetos cênicos do espaço doméstico a sacudirem dentro do quadro fílmico).

Nesse sentido, a manifestação de um *objectscape* se desvincula de qualquer dependência de indexicalidade. Planos da Torre Eiffel, como vimos no primeiro capítulo desta tese, podem ser inseridos sem que nenhum dos atores estrelando o filme tenha um dia passado pela cidade de Paris. Da mesma maneira, a escolha por filmar em locação no deserto de Mojave não impede uma ruptura com o *objectscape* por meio do artifício excessivo, gesto formal de deslocalização – ou, mais precisamente, de desnaturalização da localização. Isso ocorre no que as formas espaciais do Mojave em *Vento e areia* entram em cena menos para mobilizar identificações de fidelidade realista ao espaço filmado e mais para acionar sensibilidades possibilitadas pelas formas e movimentos desse sítio geográfico.

Essas considerações são importantes para seguirmos adiante para outra apresentação do deserto, a do episódio “I shot an arrow into the air”, da série antológica de fantasia *Além da imaginação*. Nesse episódio, um grupo de astronautas cai no deserto do que eles acreditam ser o asteroide de um planeta desconhecido. O tormento da escassez (em especial aquela provocada pelo calor e falta de mantimentos como água suficiente para os quatro tripulantes) é ponto de partida para uma série de conflitos entre os astronautas, que se intensifica quando um deles prioriza a sua própria sobrevivência sobre a responsabilidade moral com o resto da tripulação. O desfecho do episódio, no entanto, revela para o único sobrevivente da empreitada (e para os espectadores) que os astronautas não caíram em um asteroide desconhecido, mas sim na Terra – mais precisamente no deserto nas proximidades de Reno, cidade de Nevada, no Oeste dos EUA.

O encontro da tripulação com esse deserto estranho é marcado por desolação e tragédia. Um dos quatro tripulantes se fere gravemente na queda, e um de seus companheiros, Corey (interpretado por Dewey Martin), resiste à ideia de oferecer parte da pouca água disponível para um homem a quem parece restar pouco tempo de vida. O que se encena nesse deserto é a escassez extrema, aproximando o episódio da trama de *O atalho*. A diferença está no modo de encenação: o deserto que aparece em *O atalho* é sempre geograficamente distinto, o enquadramento dos planos e o interesse em uma fidelidade histórica à experiência da jornada na trilha do Oregon impedem que ele apareça como genérico. Em “I shot an arrow into the air”, ao contrário, a produção dirigida à televisão, mais inclinada a enfatizar o texto e as atuações do que o espaço, cria uma forma audiovisual generalizada do deserto, um espaço

que poderia simbolizar qualquer deserto, o que termina agindo em favor da ironia final da trama: esse lugar é tão pouco distinto que os personagens são incapazes de reconhecer a proximidade de casa.

Após o conflito inicial, o comandante da tripulação, coronel Bob Donlin (interpretado por Edward Binns), orienta os outros a fazerem trilhas em todas as direções a partir daquele ponto depois do pôr do sol para que possam descobrir meios de sobrevivência nesse planeta estranho que, ele acentua, agora é a casa que lhes resta. Nesse momento, o plano, até então fechado no coronel, abre-se para compor as três figuras isoladas em uma paisagem marcada pela vastidão de terra (FIG. 116). A encenação tem sequência com um movimento panorâmico da câmera para fora dos personagens, expondo a continuidade do deserto (FIG. 117), e uma trilha sonora de suspense – não creditada, o que indica uso do estoque de trilhas da CBS, emissora de *Além da imaginação*, reproduzido na maior parte de suas séries da época (WIERZBICKI, 2012, p. 8) – acompanha o movimento.

Em sua pesquisa sobre a trilha sonora em *Além da imaginação*, James Wierzbicki (2012, p. 8) aponta para a necessidade de uma adequação de gênero no uso das músicas do estoque da emissora, no que “os timbres, as harmonias, os ritmos que significam ‘mistérios do mundo moderno’, por exemplo, dificilmente funcionariam para um programa ambientado no Velho Oeste. Para além disso, a música precisava apenas se encaixar em categorias genéricas de ação e ambiência”. Wierzbicki (2012, p. 8) acrescenta sobre o uso e a estética da música de estoque a tendência a não chamar atenção para si mesma, “primariamente servindo como músicas de fundo ou como músicas que sublinham transições cênicas ou sinalizam *fades* para os intervalos comerciais”.

Wierzbicki contempla, nessa conclusão, o exercício reiterado do artifício – um produzido dentro da lógica massiva da indústria cultural – para a composição genérica da ficção-científica. Ao diferenciar os “mistérios do mundo moderno”, o que compreende tanto o gênero policial e *noir* quanto a ficção-científica, do faroeste, o autor reconhece diferenças nas audiovisualidades entre gêneros que se formalizam em padrões a serem disponibilizados em material de estoque. Essa diferenciação, acionada por uma economia da linguagem televisiva, fica mais interessante quando consideramos “I shot an arrow into the air”, em que o que é encenado como um planeta distante (um espaço logo adequado para o emprego de artifícios genéricos da ficção científica) é revelado como o mesmo deserto que é sítio do imaginário do faroeste.



Figuras 116 e 117: Imagens do episódio “I shot an arrow into the air”, da série *Além da imaginação*⁹¹.
 Fonte: captura de tela.

A reparação do deserto em outro gênero revela uma experiência com o espaço ficcional que se dá no emprego de artifícios audiovisuais para a localização genérica desse espaço. Assim, o enquadramento e os artifícios de encenação dos espaços além da fronteira promovem identificações genéricas que conduzem a outras identificações, como demonstra a pesquisa de Wierzbicki. A princípio, pelo que o autor comenta sobre o uso da música, identificam-se na escolha da trilha sonora, feita a partir do material de estoque, gênero, época, situações dramáticas e a interioridade dos personagens. Brevemente, no entanto, percebemos que esse mesmo artifício sonoro também serve para sinalizar outros artifícios e mesmo enquadramentos da ficção audiovisual, como transições de cena e conclusões de blocos. Ao se levar todo esse conjunto em consideração, conclui-se que o movimento panorâmico que revela o deserto ao mesmo tempo terrestre e extraterrestre em “I shot an arrow into the air” é encenado de modo a enfatizar a estranheza, a deslocalização provocada por aquela paisagem

⁹¹ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=E_e1nGxbkw >. Data de acesso 10 de janeiro de 2023.

tão inquietante para os astronautas; mas também é encenado para realizar identificações genéricas e, enfim, para atender aos ciclos e padrões formais e econômicos do regime em que essa audiovisualidade está inserida (nesse caso, a televisão).

Assim, se, como é identificado por Ivakhiv, a encenação do deserto no faroeste cinematográfico responde a um desejo narrativo de identificar o deserto do Oeste como um lugar distante e fantasioso para os espectadores urbanos, o deserto em cena em “I shot an arrow into the air” atende a esse desejo narrativo – expressado na encenação por planos abertos acentuando a imensidão do espaço –, mas o formula a partir de outras identificações genéricas e em um outro regime midiático. A persistência da “exposição de espaços vastamente abertos e vistas grandiosas em terra com pouca vegetação e não povoada” (IVAKHIV, 2013, p. 91) indica, porém, a reiteração de uma encenação desse espaço que atravessa gêneros. De certo modo, é essa reiteração, e não a surpresa ao final do episódio de *Além da imaginação*, que traça uma semelhança entre o planeta distante e o deserto do faroeste.

Antes de seguirmos para a reiteração de um espaço além da fronteira que extrapola esse imaginário do deserto, é preciso prolongar uma consideração ao regime em que essa forma audiovisual da ficção-científica de que, até o momento, estamos discutindo aqui (de séries televisivas como *Jornada nas estrelas* e *Além da imaginação*) fazem parte. O funcionamento dessas obras como ficções-científicas domésticas (um adjetivo que eu acrescento como reconhecimento do regime televisivo) provoca uma dinâmica de escalas espaciais interessante no desvio que representa em relação às do faroeste cinematográfico. Assim, o espaço além da fronteira em “I shot an arrow into the air”, ainda que recorra ao espaço vastamente aberto que é recorrente no cinema de Ford, enquadra esse espaço no aparelho televisivo, divide essa paisagem em formatos de blocos para acomodar intervalos comerciais e cria, assim, nessa junção entre encenação e enquadramento, um espaço além da fronteira conveniente a uma experiência de espectadorialidade doméstica.

Desse modo, o contorno de espaços desconhecidos nessas encenações para além da fronteira envolvem a paisagem originalmente formulada para telas reduzidas, para o tempo episódico, de duração de meia hora a uma hora, e em interfaces que ressaltam o caráter seriado da audiovisualidade, seja conectando o espectador a uma tela com outros episódios disponíveis, no *streaming*, ou compondo uma programação contínua, na exibição televisiva. Que significado esse enquadramento tem para o nosso multiverso? Trabalho aqui com a

hipótese de que ele é o próprio disparo que aciona o multiverso ao propor tanto uma redução de dimensão da paisagem além da fronteira quanto por colocá-la em relação a outras espacialidades – de modo que o deserto de Nevada se confunde com o de um planeta desconhecido. Esse reenquadramento do espaço aberto do faroeste recusa os significados mais resolutos e totalizantes da grande vista no faroeste e abre essa forma audiovisual para uma consideração mais fragmentada: não uma imagem final, como ela eventualmente parece se apresentar, mas parte de um fluxo de audiovisualidade que reitera estranhamentos do lugar e que responde formalmente a esses estranhamentos.

5.4 Leituras e circuitos no espaço animado

Uma interface em cena seleciona pistas, veículos e personagens cartunescos para um jogo audiovisual de corrida de carros. Sendo feita a seleção, apresenta-se o cenário para a corrida: uma estação espacial montada em um satélite, com luzes coloridas e obstáculos diversos para os competidores (FIG. 118). Setas e moedas sobrevoam esse solo extraterrestre, por sobre a pista ou flutuando por cima das crateras desse lugar fronteiro entre o deserto e a arquitetura luminosa que é nele inserida (de modo semelhante a como ocorre em Las Vegas, nesse sentido). Enfim, os carros, devidamente posicionados, entram em cena, e a corrida começa (FIG. 119).

Minha relação com os jogos audiovisuais é ambivalente. Eu nunca tive um aparelho de videogame, mas um desejo por esses jogos se construiu em mim junto à frustração da minha inabilidade com eles. Busquei alternativas nos jogos de computador, versões de complexidade reduzida dos videogames, e nos jogos de celular, aproximando-me e me desfazendo deles de forma intermitente, conforme as condições tecnológicas (novos aparelhos de celular e computador facilitam o hábito de jogar, por exemplo, por sua maior velocidade e resistência) e os interesses momentâneos. Com jogos de corrida, no entanto, eu sempre fui particularmente inábil. Sentado em uma cabine do Game Station, desenhada para intensificar a imersão do jogador, eu me sentia estranho segurando um volante de brinquedo e olhando para a tela que simula a visão de um motorista, contemplando a repetição de um circuito que eu nunca consegui completar, porque não conseguia controlar o volante e assim me desviava constantemente do caminho. Na frustração do caminho que não se completa e das batidas repetidas, porém, foi quando melhor experienciei um engajamento com os jogos nos termos descritos por Flávia Gasi (2016) em sua pesquisa em torno de uma estética do videogame. Cada batida causada por minha inabilidade provocava em mim uma resposta sensível de

interrupção, e desse modo, finalmente, eu me tornei “algo novo, imprevisível, acoplada a entrelaçamentos inesperados” (GASI, 2016, p. 23) junto ao jogo audiovisual.

Como um gênero do audiovisual, o jogo de corrida apresenta uma estrada que é dissonante da função dada a ela em outros gêneros. No *road movie*, por exemplo, Ivakhiv (2013, p. 116) reconhece os “afetos hápticos e viscerais da viagem: o sentimento da estrada e as novidades – lugares e pessoas exóticos e pouco familiares, além de liberdade, desejo de viajar, revelação, espontaneidades, possibilidades e incertezas – que traz”. No jogo de corrida, por outro lado, a estrada é circular, lançando o jogador-espectador em uma experiência repetitiva de velocidade e trabalho (no que jogadores são levados a cumprir uma coreografia rigorosa para completar cada atividade, incluindo em alguns casos o desvio de obstáculos e a coleta de tesouros pelo caminho), estando restrito ao espaço da pista no circuito, e desvios não planejados desse caminho tendem à derrota e ao recomeço do jogo.



Figuras 118 e 119: Imagens do vídeo “*Mario Kart Tour – Space Tour (All Cups)*”.
Fonte: YouTube⁹².

O que descrevi no primeiro parágrafo deste subcapítulo foi uma cena do jogo de corrida para dispositivos móveis *Mario Kart Tour*, inspirado no personagem oitentista do jogo *Mario Bros.*, então dentro do gênero de aventura. Mais precisamente, porém, o que descrevo são os primeiros minutos do vídeo “*Mario Kart Tour – Space Tour (All Cups)*”, disponível no canal da Nintendo, empresa que desenvolveu e publicou o jogo, no YouTube. Escolhi acessar esse vídeo como uma peça audiovisual para compor este multiverso mesmo sem conseguir me engajar com ele como jogador por reconhecer na espacialidade dos jogos de corrida essa paisagem do além da fronteira, de uma deslocalização nesse caso posta pela maneira como a encenação de lugar cede a necessidades gráficas, de programação e de jogabilidade, com

⁹² Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=mrfRt_rfeVY&ab_channel=NintendoCentral >. Data de acesso: 1º de dezembro de 2022.

ícones diversos se integrando à pista em uma experiência de artifício que designa funções a cada objeto em cena – e também ao espectador-jogador.

Por a representação de lugar em *Mario Kart* ser tão deslocalizada de seus referentes extramidiáticos – como é o caso dos circuitos em cidades europeias famosas, em que os personagens atravessam pontos turísticos como o Arco do Triunfo –, interessa-me mais pensar a maneira como o desenho do jogo interage com reiteraões paisagísticas da ficção-científica, para as quais o jogo não dispõe de referentes extramidiáticos. Ainda em relação à ficção-científica, um gênero mapeado por este multiverso de espaços além da fronteira, a escolha de trazer *Mario Kart* à discussão se dá também pelo lugar da ficção interativa que o jogo de videogame ocupa, em que elementos da ficção-científica se espalham através da experiência do jogo até mesmo no sentido da proximidade inevitável entre esse meio midiático e o gênero, no que, como já é discutido por Gasi, a experiência com o jogo audiovisual passa por uma ressujeição por meio do aparato tecnológico, o que é uma formulação genérica recorrente nas formas e narrativas da própria ficção-científica.

O envolvimento que provoca essa ressujeição (a princípio, tematizada pela ficção-científica e praticada pela experiência com o jogo audiovisual) é parte do que Gasi (2016, p. 46) nomeia “está-ciborgue”, que é “o momento em que as imaginações do jogo e do jogador se trocam entre si, expandindo-se (...) Ou até, criando intimidade”. Eu atravesso o domínio dos jogos audiovisuais para tirar proveito dessa fortuna de pesquisa em torno dessa experiência do espectador-jogador com o espaço ficcional interativo dos jogos, que percebo como algo fundamental para desenvolver uma compreensão de um multiverso de espaços desconhecidos que, ainda assim, sem referentes extramidiáticos e se desfazendo de identificações de lugar, atravessamos, orientando-nos espacialmente através de suas formas não localizadas e habitando as suas ficções.

Nesse sentido, se, com *Mario Kart Tour*, repetimos um circuito no espaço, subindo as rampas, coletando as moedas, rodopiando no ar e transformando nosso avatar em um mais potente, mais rápido; na experiência audiovisual com os espaços encenados pela ficção-científica neste multiverso relatado, nós também nos deslocalizamos, situamo-nos nesse lugar não identificado do além da fronteira. No que implica essa situação? Nos jogos audiovisuais de corrida, a experiência é uma de envolvimento também com os objetivos de um jogo, dispor nosso corpo à audiovisualidade para completar tarefas, alcançar os resultados. Essa, como já demonstrado por Gasi (2016), não é a única forma de envolvimento com os jogos

audiovisuais, mas é uma delas. E essa é uma maneira como nosso corpo se localiza nesse espaço ficcional de puro artifício. Temos objetivos a cumprir como espectadores do cinema e da televisão? Se sim, quais? Se não, como nos localizamos para completar nossos circuitos no espaço encenado?

Antes de responder a essas perguntas, trago outra cena à compreensão deste multiverso. Na abertura da série animada *Os Jetsons* (criada por William Hanna e Joseph Barbera, 1962-1963), uma imagem com formas de cor e luz simbolizando um recorte da galáxia com um conjunto de sistemas solares dá lugar à outra, do planeta Terra, que é interrompida por formas geométricas abstratas que acompanham a transição musical do tema de abertura da série e nos coloca diante da espaçonave familiar dos Jetsons, enquanto o patriarca da família sobrevoa o céu para deixar cada membro de sua família a seus afazeres enquanto ele mesmo se dirige ao trabalho.

Os Jetsons era produzida com técnicas de animação limitada, um formato audiovisual de animação mais economicamente viável para a televisão, sendo “produzida e operada dentro de um modelo industrial de televisão comercial que era particularmente competitivo e focado economicamente” (COYLE e MESKER, 2012, p. 16). Textualmente, as situações da série se voltavam para uma ficção-científica utópica, “associada ao capitalismo e ao sonho americano de prosperidade, despreocupada com problemáticas contemporâneas em torno de sustentabilidade ambiental, crises de poder e financeiras globais ou justiça social” (COYLE e MESKER, 2012, p. 16). A série também marca a intensificação de um movimento da dupla de animadores William Hanna e Joseph Barbera – já notórios pelos curtas de animação destinados para o cinema, como os da série *Tom e Jerry* – em direção à televisão, que começou com *Dom Pixote* (1958-1962), mas se consolidou com *Os Flintstones* (1960-1966).

Uma característica da animação televisiva limitada, que se tornou um aspecto estético-econômico determinante para a multiplicação de obras do estúdio Hanna-Barbera na televisão, é a facilitação da identificação dramática da cena. Isso não significa que *Tom e Jerry*, produzida para o cinema, fosse de difícil compreensão, mas a animação limitada permite que qualquer fragmento da audiovisualidade tenha expressamente identificados cenários, personagens e, frequentemente, situações. Isso se dá também por uma forma que busca imitar gêneros da ficção audiovisual não animada, como a *sitcom*, que, ele mesmo tendo sua encenação limitada a condições e interesses produtivos, tecnológicos e criativos da televisão (o ao vivo, a estrutura multicâmera e a audiência presente, por exemplo), proliferava

na programação da época. Desse modo, o princípio econômico que age sobre a forma de *Os Jetsons* leva a uma economia poética, na simplificação dramática oferecida por essa redução de custos e, conseqüentemente, de complexidade da animação; e a uma economia estética, no que a relação de leitura e interpretação da audiovisualidade também é facilitada por esse mesmo padrão de redução da complexidade e derivação de um gênero conhecido.

Desse modo, *Os Jetsons* se apresenta como uma série de ficção-científica que, no lugar de encenar uma deslocalização que poderia se esperar do gênero (com espacialidades e narrativas desconhecidas), faz demarcadas reivindicações por identificações narrativas mais convencionais ao texto televisivo, como a família nuclear e diferenças de gênero, classe e geracionais. Ainda assim, a abertura nos introduz a esse conjunto narrativo familiar não diretamente pelo espaço doméstico derivativo de gêneros não animados, mas por uma paisagem galáctica e um planeta visto de fora, em um tipo de conjunção entre uma ideia de futuro e uma imagem quase abstrata do espaço fora da Terra.

É explícito que nem a abertura nem a série de fato, episódio a episódio, esperam ser lidas como formas audiovisuais abstratas. A abertura está atrelada a uma maneira de se imaginar os temas da série (associando o interesse pelo futuro à curiosidade pelo cenário extraterrestre, mesmo que o futuro em cena seja completamente terrestre), e os episódios seguem padrões já previamente formulados (incluindo até mesmo as claqués de risadas das *sitcoms*), evitando desestabilizar o lugar do espectador em relação ao mundo ficcional apresentado. A animação aqui cumpre uma função de legibilidade que aciona uma expectativa de indexicalidade, mesmo que a indexicalidade, por se tratar de uma animação, não possa se fazer presente. Esse desdobramento complexifica a nossa ideia de indexicalidade, afastando-se da sua formulação estrita como impressão luminosa de existências extramidiáticas em existências midiáticas (é expressamente esse dado que Bazin, por exemplo, celebra na ética do realismo). Ocorre, então, que passamos a lidar com uma indexicalidade que melhor se situa em torno da significação e leitura da audiovisualidade, em que se reconhece que:

A relação entre a imagem e seu referente pró-fílmico nunca é completamente dada na própria imagem. Ela é sempre mediada por outros elementos, como representações impressas ou em tela, o som que a acompanha, o contexto em que aparece, o conhecimento anterior do espectador e expectativas sobre o processo pelo qual a imagem veio a ser o que é (IVAKHIV, 2013, p. 330-331).



Figuras 120 e 121: Imagens da série animada *Os Jetsons*.
Fonte: YouTube⁹³.

Em *Os Jetsons*, temos a expectativa de que a encenação siga os procedimentos de uma *sitcom* e isso informa a maneira como compreendemos esse espaço animado como o cenário de estúdio (FIG. 121) e as formas mais abstratas da abertura (FIG. 120) como aquilo que nos leva ao cenário. Desse modo, o que tenho me referido como uma expressão de abstração na abertura da série é tão abstrata quanto a música de Scott Bradley, usada na série para demarcar pontos focais de humor nas interações narrativas. As primeiras imagens de abertura, como a música de Bradley, não são textuais e nem podem se apresentar como resultado de uma indexicalidade no sentido estritamente bazariano. Ao mesmo tempo, ambos respondem a expectativas de leituras e de envolvimento dos espectadores da série, tendo a sua significação devidamente orientada no sentido dessas leituras.

A semelhança entre um episódio de *Os Jetsons* e o de uma *sitcom* familiar existe para nos situar nesse mundo ficcional desconhecido, para fazê-lo conhecido e desfazer estranhezas e mistérios que por acaso se apresentem nos primeiros segundos da abertura. Se o futuro da família Jetson se faz formalmente conhecido (pela reiteração de padrões audiovisuais e narrativos de outros gêneros), fica mais fácil para que o espectador nele se situe. Isso não é necessariamente o que acontece, mas é a expectativa expressa pela escolha por uma indexicalidade, se não material, significativa. Assim, a animação limitada (motivada pelo que então era a sua principal interface, a televisão de tela e qualidade de imagem reduzidas em comparação às da animação cinematográfica) prioriza a legibilidade desses universos animados.

⁹³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cnWDXA4MQHE> >. Data de acesso 13 de dezembro de 2022.

Como espectadores de *Os Jetsons* cumprimos uma função de leitura dada pela expectativa de que essa indexicalidade significativa seja de fato eficiente. O objetivo posto diante do espectador é navegar através desse futuro cômico, familiar e derivativo e nos localizarmos nele. Em ambos *Mario Kart Tour* e *Os Jetsons*, a animação, uma materialidade que poderia evocar a infamiliaridade com os espaços em cena (como é feito no caso de *Duck amuck*), dirige-se à familiaridade em torno de uma reelaboração da indexicalidade, em que outros signos audiovisuais se tornam os referentes a que essa nova indexicalidade, tornada mais maleável por mediações mais abrangentes entre espaço extramidiático e midiático ou pró-fílmico e fílmico, vai buscar. Esses são os artifícios performáticos e cênicos do *sitcom*, no caso de *Os Jetsons*; e os signos, ícones e figuras que cumprem funções semelhantes às que cumprem em jogos anteriores, no caso de *Mario Kart Tour*. Nos dois casos, essa indexicalidade nos ajuda a cumprir nós mesmos a nossa função como espectadores e jogadores de fazer dela funcional ao reconhecer esses referentes e acionar nossas leituras e nossos circuitos a partir desse reconhecimento.

Os encontros com o espaço além da fronteira na animação, no entanto, não necessariamente nos conduzem sempre de volta à posição de leitores da indexicalidade. Na discussão proposta por Gasi em torno da estética do videogame é valorizado “o momento em que as imaginações do jogo e do jogador se trocam entre si” (GASI, 2016, p. 46) promovendo uma intimidade entre o mundo audiovisual ficcional e seu espectador-jogador. É a partir disso que proponho um afastamento do apego à leitura desses lugares ficcionais dada por uma reformulação da indexicalidade para me dirigir aos circuitos espetatoriais através dessas mesmas paisagens.

Sem excluir as duas cenas do multiverso já discutidas, trago outra aparição de um espaço desconhecido televisual para esse conjunto. Agora, *Hora de aventura* (criada por Pendleton Ward, 2010-2018), outra série animada e cômica de ficção-científica. A ambientação da série se dá em um mundo pós-apocalíptico habitado por doces viventes e outros tipos de seres mágicos e não humanos que vivem em um lugar chamado a Terra de Ooo depois de um longo inverno nuclear não explicado narrativamente (ainda que sugerido por imagens da abertura da série). O desconhecido aqui é radicalizado por uma encenação ingênua, que evita narrar a maior parte dos acontecimentos aparentemente trágicos que levaram a esse mundo estranho.

Mesmo que as identificações históricas, geográficas e narrativas na encenação da Terra de Ooo não estejam textualmente disponíveis por completo, como espectadores de *Hora de aventura* nós exercemos uma leitura desse espaço por signos que nos permitam vislumbrar um entendimento sobre o que é esse lugar. Ocorre, no entanto, que nesse caso essa compreensão é dificultada e não facilitada por nossa familiaridade com gêneros evocados pela série, no que a reiteração de eventos cômicos, românticos, dramáticos familiares quebram repetidamente uma expectativa de desdobramento dos mistérios daquele mundo. Mais uma vez, é a interface que age no enquadramento e no modo como somos informados sobre o espaço em cena. Isso se dá por uma atuação na maneira como esse mundo se apresenta e é mediado na relação com o espectador. Afinal, são a serialidade e a adequação a um público alvo infantil que aqui fazem com que a interpretação desse mundo (assim como da violência e da devastação que levaram a ele) seja interrompida, mediada, controvertida por formulações genéricas variadas e distintas das da ficção-científica. Enquanto a aproximação da *sitcom* se dirige a uma identificação facilitada do mundo futurístico em *Os Jetsons* e os signos de *Mario Kart Tour* nos localizam em relação a como ler e habitar aquele universo, os signos e as interações entre diferentes modos genéricos de encenação em *Hora de aventura* deslocalizam poeticamente a série e se apresentam como uma dificuldade para a interpretação e identificação de lugar do espectador.

Como nos indica Janiclei Mendonça (2020, p. 29), o espaço em *Hora de aventura* é aquele de um mundo “que se reconstrói após seu fim e, portanto, os paradigmas sobre e no interior deste são reelaborados a partir de um novo mundo e de novas regras”. Desse modo, somos, como espectadores, participativos na reconstrução desse lugar, na possibilidade de criar identificações e significados para ele. A paisagem não localizada de *Hora de aventura* é uma superfície audiovisual que nos convida a nos envolvermos com a construção de sua localidade, das identificações narrativas em torno dessa espacialidade midiática. As ramificações genéricas engendradas pela série, assim, tornam-se caminhos possíveis, mas não definitivos, para uma compreensão desse lugar, que permanece indefinido.

O suporte para a indexicalidade significativa em *Hora de aventura*, portanto, não está em referentes imaginados como o estúdio de *sitcom* e a estrada – ambos materialmente ausentes de *Os Jetsons* e *Mario Kart Tour*, mas evocados no artifício da animação –, e sim na mediação de um espectador que preenche os significados com suas próprias expectativas de indexicalidade, criando o lugar que a Terra de Ooo deve ser. A comparação aqui não se dá no sentido de dizer que o mesmo não ocorre na espetatorialidade dirigida a *Os Jetsons* ou *Mario*

Kart Tour, pois é um dos propósitos desta tese defender justamente que mesmo encenações dadas de um lugar (facilmente identificáveis, atravessadas por *objectscapes* inconfundíveis ou produzidos por uma matéria luminosamente indexada) podem ser deslocados e realocizados por uma espectadorialidade ativa, inquieta e relacional. O motivo da comparação, na verdade, aproxima-se mais do problema deste capítulo: a fabricação de lugares ficcionais sem referentes, que devem ser ativamente imaginados para que possam ser atravessados por seus espectadores.



Figuras 122 e 123: Imagens do episódio “Sons of Mars”, da série *Hora de aventura*.
Fonte: captura de tela.

Isso também se dá no propósito de entender que a Terra de Ooo é um lugar, ele não deixa de ser um lugar porque ele é desconhecido, justamente porque ele se faz conhecido na experiência com a espectadorialidade que, com o passar dos episódios, o reconhece e preenche as lacunas de suas identificações narrativas. Fazemos isso também através de “nossa capacidade de fazer sentido de um mundo acelerado e hipermodulado” (IVAKHIV, 2013, p. 337), nossa habilidade de lidar com a forma audiovisual como parte do mundo que habitamos, como algo que não apenas assistimos à distância, mas, como já insiste Giuliana Bruno, atravessamos e vestimos. Localizar o espaço desconhecido da Terra de Ooo, então, implica em localizarmos a nós mesmos como espectadores de *Hora de aventura* – assim como nos localizamos como motoristas em jogos de corrida e parte de uma audiência radicalmente ficcional (o seriado não poderia sequer se apresentar em um palco, pois é animado) que ouvimos rir em *Os Jetsons*. Se a indexicalidade materializada pela fotografia indicava lugares no mundo com que aquelas imagens têm uma relação luminosa, existencial, o que chamo de indexicalidade significativa funciona a partir do momento em que damos mundo (sensível e narrativamente) a um espaço midiático sem lugar indicial na luminosidade do mundo extramediático ou pró-fílmico.

Enfatizo, nesse sentido, o episódio “Son of Mars”, de *Hora de aventura*, em que o cão Jake, um dos protagonistas, é trocado de aparência com Magic Man, um marciano exilado em

Ooo; e Finn, o outro protagonista e irmão adotivo de Jake, deve buscar em Marte o seu companheiro de aventuras. A imagem do planeta Terra parcialmente destruído, com doces expelidos do planeta como se fossem satélites (FIG. 123) dá uma dimensão desse lugar a ser imaginado na relação (interpretativa e sensível) do espectador com a série. São nas cenas ambientada na própria Terra de Ooo, no entanto, que encontramos a maior proliferação de ícones, símbolos e formas – como as quinquilharias encontradas por Finn na casa de Magic Man (FIG. 122) – que se apresentam para nós, na animação, como retalhos de um mapa a ser construído. A eficiência de *Hora de aventura* nesse gesto de conter o desdobramento do lugar está também em nos colocar, como espectadores, junto aos protagonistas, descobrindo os padrões narrativos que regem aquela paisagem aos poucos, permitindo-se focar em um detalhe diferente de cada vez, apenas naquilo que é imediato à própria aventura do episódio (e aqui isso se associa ao formato seriado televisivo, de um lugar que se desdobra através do tempo, quase uma década de exibição). Ocorre que, diferentemente do que acontece com os personagens de *Vento e areia* e *Além da imaginação*, Finn e Jake não desconfiam da formulação do mundo de *Hora de aventura*, ainda que não o conheçam totalmente, e isso facilita para que nós não desconfiemos dele também, para que participemos dele como um mundo existente e habitável. Exercendo efetivamente, como espectadores, nossos circuitos através da Terra de Ooo.

A animação se apresentou aqui como um terreno fértil para que eu investigasse a espacialidade da ficção-científica sem índice luminoso no âmbito pró-fílmico e investigasse como isso se desdobra nas relações espectatoriais com essas ficções. O olhar dirigido aos jogos digitais foi um desvio de percurso que eu espero ter sido justificado em uma necessidade de reconhecer essa relação com a superfície audiovisual que necessariamente transforma o estado do espectador e o lança em um circuito dentro do artifício. Essa relação, como desejo ter demonstrado, não representa uma excepcionalidade do jogo digital, e sim se espraia em uma espectralidade ativa em um exercício tanto de leitura (que também está presente no jogo digital) como de habitação e travessia da ficção audiovisual. Se o espaço em cena é identificado a ponto de se fundar, naquela audiovisualidade, um lugar, isso é feito não meramente por impressões luminosas de uma geografia existente na imagem, mas fundamentalmente por uma mediação espectral que preenche as identificações narrativas que farão daquela paisagem um lugar.

Para concluir o desenho deste multiverso, retorno à *Jornada das estrelas*, buscando me envolver de maneira mais focada em uma paisagem do espaço extraterrestre, além da

fronteira, especificamente genérica e genericamente específica, tentando compreender o próprio sentido e potencial afetivo dessa apresentação artificial do que está além do conhecido e do quão além do conhecido ele pode ir e de que interfaces ele aciona. Ademais, nada mais adequado do que me despedir desse multiverso com uma paisagem que se autointitula “a fronteira final”, vejamos que forma ela toma.

5.5 A fronteira final

No episódio “Balance of terror”, o décimo quarto da primeira temporada de *Jornada nas estrelas*, a espaçonave Enterprise recebe um pedido de ajuda de uma das estações do que é referido (inclusive cartograficamente) como Earth Outpost Sector Z-6, a fronteira com a Zona Neutra, estabelecida, como somos informados nos primeiros minutos do episódio, após um conflito contra os romulanos datado de um século antes da narrativa da série; um conflito travado com “armas e espaçonaves primitivas” e com precariedade de tecnologias de comunicação visual, impedindo que um lado do conflito conhecesse a imagem do outro. “Balance of terror” é o primeiro episódio de *Jornada nas estrelas* a introduzir os romulanos, o povo que habita o outro lado da Zona Neutra (literalmente o outro lado da fronteira, portanto), aqueles que se tornariam os antagonistas mais recorrentes em toda a franquia de *Jornada nas estrelas*, incluindo novas séries televisivas e produzidas para *streaming*, filmes, livros e histórias em quadrinhos.

O espaço externo à espaçonave Enterprise é visto pela maior parte do tempo através das telas e sensores da sua cabine de comando (FIG. 124 e 125), um cenário circular cheio de controles operados pelos tripulantes que o ocupam. Nesse lugar, também há um efeito sonoro constante indicando atividade de máquinas, que bipam, apitam e zumbem regularmente. Nas operações da sala de controle, o som se desfaz das fanfarras heróicas que ficaram famosas como tema de abertura da série⁹⁴ (e tema de toda a franquia, conseqüentemente) em favor de uma paisagem sonora de trabalho (militarista, burocrático, industrial e de pesquisa, no que a Enterprise parece agir com todos esses objetivos ao mesmo tempo).

A relação entre essa paisagem sonora e a situação dramática-épica da série logo se torna ainda mais interessante. Ao responderem o chamado de um dos outposts que guardam a fronteira com a Zona Neutra, a Enterprise pede que o sobrevivente da estação compartilhe a tela com a nave para que se possa ver quem o ataca. Quando isso é feito, a Enterprise pode ver

⁹⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hdjL8WXjIGI> >. Data de acesso: 20 de dezembro de 2022.

uma espaçonave se tornando visível, lançando uma neblina vermelha na direção dos espectadores das telas (nós mesmos e os personagens que observam o evento em primeira e segunda tela) e desaparecendo novamente (FIG. 125). Enquanto a ação do inimigo ocorre, uma música se sobrepõe à paisagem sonora de *Jornada nas estrelas* para sinalizar o aumento de tensão, mas logo que a nave volta a desaparecer, os sons da sala de controle retomam o domínio da sonoridade.

Futuras séries da franquia *Jornada nas estrelas* inauguram um outro dispositivo de encenação do espaço ficcional: o *holodeck*, em que os personagens habitam espaços ficcionais diversos, informados pela literatura e cinema. O que o *holodeck* faz, no entanto, é apenas explicitar textualmente a lógica de *mise en abyme* que já estava presente na tela da sala de controle. Em ambos os casos, a encenação do espaço ficcional tem um enquadramento maquínico, em que se encena, junto a ele, a interface que o faz presente. Os bipes, apitos e zumbidos que fazem parte da sala de controle distinguem o espaço externo como uma paisagem posta em tela, enquadrada por uma rede de artifícios, criada pela e para a sala de controle. Nesse caso, o trânsito entre a imersão ficcional (quando a trilha se torna extradiegética) e o gesto de assumir a tela em cena (expondo os limites e o entorno funcional de seus enquadramentos) acentuam a fronteira final como uma ficção e forma audiovisual.



Figuras 124 e 125: Imagens do episódio “Balance of terror”, da série *Jornada nas estrelas*⁹⁵.
Fonte: captura de tela.

Os efeitos sonoros da sala de controle agem no enquadramento do espaço externo como parte de uma operação calculada, uma matemática sob o controle dos tripulantes da Enterprise. Isso é reiterado pelo próprio desdobramento da ação, em que a Enterprise é comandada a repetir os movimentos da nave romulana para não ser percebida pelos sensores

⁹⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=yusRNDhDUYc> >. Data de acesso: 10 de janeiro de 2023.

dela. Desse modo, a disputa espacial em cena é significativamente mediada por esses sensores – telas, mapas e vídeos que se apresentam à espaçonave Enterprise e consequentemente a nós, seus espectadores. A disputa pelo espaço desconhecido, assim, passa a ser definida por uma dinâmica entre o que pode ser percebido ou não pelas telas e sensores da Enterprise e da nave romulana, entre o que se torna ou não visível a essas telas.

A geografia de *Jornada nas estrelas* pode ser entendida como um referente ausente, do tipo discutido quando abordamos as animações e as espacialidades animadas. Sugiro, no entanto, complexificar essa conclusão partindo dessas imagens de controle. Ainda que seja totalmente atravessada por uma narrativa de fantasia, a espacialidade dessas telas indica uma especulação cartográfica, hipóteses de mapeamento para o espaço extraterrestre que se baseiam no que é conhecido em torno das nossas próprias identificações de lugar (baseadas em diferenças territoriais e de raça, distribuições de poder e mediações conflituosas).

A impossibilidade de existência dessas espacialidades no domínio extramidiático e pró-fílmico é substituída por uma conjectura de existência de um espaço além do conhecido. Essa diferença age em expectativas de verossimilhança da narrativa (em que o conflito da federação com os romulanos se assemelha a conflitos territoriais terrestres, com suas estações fronteiriças e zonas neutras), mas também se manifesta por essa evidenciação da interface, de um espaço desconhecido enquadrado de modo a fazê-lo sempre conhecido, mapeado por telas, gráficos e sensores, navegado cuidadosamente por duas espaçonaves, ambas atentas a fronteiras indicadas por essas mesmas interfaces de telas e sensores.

Em um dado momento do conflito, a Enterprise decide testar os limites de capacidade da nave romulana forçando o uso da sua arma (a neblina vermelha) e recuando a espaçonave no espaço para ter dimensão de seu alcance. A neblina, então, aproxima-se da tela até que se dissipa, ainda causando um impacto na Enterprise, expresso por um movimento coreográfico dos atores e da câmera, que agem no sentido de indicar os efeitos do impacto ficcional: a câmera oscila na diagonal antes de retomar sua posição em um plano, os atores se movimentam para fora de suas posições, em alguns casos se lançando ao chão do cenário. Enquanto isso, um drama próprio se desdobra nos interiores da espaçonave romulana, quando um impacto anterior deixou gravemente ferido o conselheiro do capitão romulano, que agora cuida de seu antigo amigo enquanto reflete sobre suas próxima ação no conflito. Os interiores dessa nave, que eles chamam Ave de Rapina, são mais restritos que os da Enterprise, e

fortemente iluminados por uma luz lilás que acentua a diferença cultural, performática e estratégica entre federação (representada em sua maioria por humanos terrestres) e romulanos.

Após esse momento, um conflito luminoso se inicia entre as espaçonaves. A princípio, vemos seus efeitos no espaço externo: luzes de cores diferentes, uma azulada e outra laranja, piscam entre as estrelas, uma cada vez mais forte que a outra. Na sala de controle da Enterprise, a batalha de luzes é reprisada e observada na tela. O resultado dela é a necessidade de ambas as espaçonaves mergulharem na escuridão, fingindo a própria destruição, desligando luzes e telas para ficarem invisíveis para os sensores uma da outra. Diante do conflito sem ação, movimento e luz, a Enterprise se recolhe ao interior de suas câmaras privadas e relações interpessoais.

A Enterprise é a espaçonave da “warp speed”, o que se traduz como “velocidade de dobra”, mas que nas versões legendadas e dubladas da série geralmente é traduzido como “velocidade máxima”, a ideia de velocidade de dobra se refere à capacidade da espaçonave de pular longas distâncias através do espaço extraterrestre, atravessando sistemas solares e setores espaciais em segundos. A abertura da série dá essa indicação de velocidade e aventura, como foi o objetivo de Alexander Courage, compositor de sua trilha (LERNER, 2012, p. 59). Aqui, no entanto, o conflito é um que requer a imobilidade, a lentidão e a repetição (inclusive sonora) do trabalho. Ocorre, porém, que “Balance of terror” não é uma exceção entre episódios de *Jornada nas estrelas*, no que os conflitos tendem a se dar mais nos momentos de paragem que nas velocidades de dobra. São os eventos que levam a tripulação da Enterprise de volta aos interiores (da própria espaçonave ou das civilizações desconhecidas) que conduzem a trama da série.

Na encenação do espaço aberto, desconhecido, ao mesmo tempo escuro (por ser representativo de uma matéria intocada pela luz, do deserto extraterrestre) e luminoso (por ser constituído como uma superfície midiática luminosa, artificial), as telas ficcionais da Enterprise agem no seu enquadramento porque apresentam as condições econômicas e políticas de sua aparição em cena. O regime televisivo também age no seu enquadramento nesses sentidos e, além deles, na constituição de um gênero audiovisual: a série televisiva que leva esse espaço a ser reiterado, desdobrado nos interiores da espaçonave e dos “estranhos novos mundos” que passam de desconhecidos a conhecidos pela Enterprise. Se usamos, nesta tese, a página de uma revista em quadrinhos como metáfora para como o multiverso audiovisual se apresenta ao espectador, é porque essas aparições, por além da fronteira que

elas representem, por mais desconhecidos que esses espaços sejam, aparecem, pela própria lógica de nossa metáfora visual, em quadros, ou, materialmente, em telas. E, se aparecem em quadros e telas, essas espacialidades são condicionadas por esses enquadramentos, interfaces e regimes de audiovisualidade, mediadores da relação espectral com essas superfícies.

Há duas coisas a serem consideradas sobre como a fronteira final de *Jornada nas estrelas* aparece através desse *mise en abyme*, de telas dentro de telas. A primeira é como a imagem do espaço aberto, da batalha luminosa, leva-nos, ao fim do episódio, de volta ao *close-up* de um rosto que chora em luto (aqui, uma tripulante que perdeu seu noivo no conflito). A tela ficcional devolve o espaço desconhecido de novos mundos e deserto escuro para os interiores – e para os próprios artifícios desses interiores. Não vemos simplesmente a paisagem estelar em uma tela da Enterprise, mas a tela está situada dentro de um cenário multicolorido, de maquinários inexistentes, uniformes, penteados, maquiagens fantasiosas. Quando a tripulante chora ao fim do episódio, ela é iluminada em um tom azulado (FIG. 127) – assim como a luz lilás que permite ao comandante romulano se despedir de seu amigo. Quando o capitão da Enterprise se isola em sua câmara, o espaço é visto por um tom predominante de vermelho e azul (FIG. 126). Luzes artificiais iluminam os interiores dessas espaçonaves, assim como iluminam os seus dramas e emoções. A fronteira final é uma superfície luminosa, uma paisagem no sentido que Giuliana Bruno dá ao termo: uma tela com textura, que se desdobra e nos afeta em seu movimento e no nosso movimento através dela. Luzes estranhas iluminam os personagens que atravessam além dessa fronteira final e informam a encenação de suas emoções.



Figuras 126 e 127: Imagens do episódio “Balance of terror”, de *Jornada nas estrelas*.
Fonte: captura de tela.

A segunda consideração é ainda voltada à impossibilidade de esses espaços luminosos existirem fora das telas. Isso não porque são lugares identificados de uma ficção-científica,

mas por serem espaços em tela, audiovisuais, televisivos, ficcionais e superficiais. As convenções poéticas, dramáticas e narrativas da ficção-científica não inauguram uma crise entre geografia e paisagem, espaço pró-fílmico e fílmico, pois essa crise é já originada na encenação e desdobrada na espectralidade. O que o faroeste e a ficção-científica oferecem em suas formas audiovisuais e padrões de localização e deslocalização são ferramentas que dão visibilidade a essa crise. Novos mundos são produzidos sempre que um novo espaço é posto em cena pela audiovisualidade – mundos com seus próprios parâmetros de movimento, tempo, profundidade, textura, geografia e narrativa, são essas, além das materialidades que produzem essa audiovisualidade, as ecologias do audiovisual de que fala Ivakhiv (2013). O multiverso aparece como um método apropriado para tratar essas audiovisualidades como mundos (ou fragmentos de mundos) em relação. Ivakhiv (2013, p. 337) escreve que não podemos “desaprender o cinema” e outros desdobramentos da audiovisualidade cinematográfica “como potencial, como primeiridade, no fervente dinamismo da relacionalidade interperceptual e, ao longo dos últimos cento e poucos anos, como uma realidade tecno-material, social e perceptiva”. Não podemos também, acrescento a Ivakhiv, desabitar as audiovisualidades.

Em “Balance of terror”, até a fronteira final já foi cartografada pela tela da *Enterprise*. Em *Hora de aventura*, um apocalipse nuclear apaga as imagens do passado, mas o espectador é convidado a imaginar, através da forma animada, um mundo após o fim de todos os referentes espaciais, e a construir um mapa emocional para navegar através dele. Em *O atalho*, um lugar histórico, que coloca em cena uma geografia existente no mundo pró-fílmico, só me foi sensivelmente acessível através da mediação e artifícios de imersão da sala de cinema, quando enfim consegui me deslocalizar na sua paisagem. Ivakhiv (2013, p. 337) diz que a ironia de que o fim do cinema só virá com o fim do mundo está no fato de que só conseguimos imaginar o fim do mundo porque o vimos encenado pelo cinema.

A batalha luminosa mediada pelas telas e sensores da *Enterprise* não protege a espaçonave da eventual necessidade, como ocorre em “Balance of terror”, de recuar contra a imagem para não ser atingida por ela, e ainda assim sofrer o impacto. A sua solução final, dentro dessa trama, é sugestiva para a metáfora aqui elaborada desde o *mise en abyme*. Seria eficaz desligar as próprias luzes, telas e sensores, recolher-se a seus aposentos tanto para escapar da imagem na tela quanto para se fazer invisível para a tela? Se não podemos desabitar as audiovisualidades, não conseguimos tampouco nos recolher a um mundo puro, único, livre de suas interfaces e insensível às suas formas, um mesmo mundo real

compartilhado por todos, luminosamente arquivado por uma audiovisualidade que garanta fidelidade a ele – uma imaginação unívoca do mundo, segura contra a multiplicação formal das paisagens em multiverso.

Uma vez que o lugar aparece na audiovisualidade não como essa espacialidade unívoca meramente registrada e devolvida ao mundo, mas sim através de uma multiplicidade de possibilidades formais (paisagísticas), o multiverso se torna uma ferramenta fundamental de leitura e acesso a esses lugares. Quando enfatizo, através da tese, que se tratam de lugares ficcionais isso não se dá apenas para que eu possa proteger a minha pesquisa de uma confusão epistêmica com os espaços do documentário (embora, estrategicamente, funcione também nesse sentido), mas para enfatizar os processos a partir dos quais os lugares em cena são, evidentemente, encenados, ficcionalizados, performados como lugares, e não apenas resultados de vazamentos geográficos de um extracampo. Os artifícios genéricos acionados pelos gêneros discutidos neste capítulo (o faroeste, a ficção científica e a animação, principalmente) radicalizam essas ficções do lugar e, por isso, tornam-se uma rota de conclusão mais interessante para os relatos de multiversos propostos por esta tese. Concluo, aqui, com o desejo de que essas estranhas luminosidades possam ter estropeado cada quadro e, como a batalha de luz na fronteira final, reverberado em outras audiovisualidades, artifícios e cenários, dando a cada espacialidade a estranha e difusa luminosidade do multiverso.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu me sento no início de um novo ano para escrever a conclusão desta tese. Os últimos dias foram extasiantes; o entusiasmo habitual das minhas tradições privadas de fim de ano (que incluem revisões de arquivos amados e maratona de filmes de 2022 para fechar uma lista que não interessa a ninguém tanto quanto a mim mesmo) foi misturado à pressa para concluir o último capítulo da tese. E o término desse ciclo de virada foi marcado por uma cerimônia audiovisual, transmitida ao vivo no dia primeiro, da posse de Lula para um terceiro mandato como presidente do Brasil, que acompanhei ao mesmo tempo sozinho (em casa) e coletivamente (nas redes e em outros espraamentos afetivos, como gritos entre vizinhos) durante uma tarde inteira.

Esse preâmbulo não pretende sugerir conexões secretas entre os ritos de fim de ano a posse de Lula e o que foi lido na tese. Ele se dá por dois motivos: o primeiro, para assinalar um momento de alegria. Este texto está chegando ao fim e, embora eu não vá dispensar oportunidades de revisitá-lo, para repensar e escrever novamente o que for necessário (pois esse é um processo essencial para o funcionamento da academia), estou feliz pelos lugares que consegui alcançar com ele, algo que pretendo esmiuçar através destas considerações finais.

O segundo motivo é pela afirmação de um pesquisador de corpo presente, em um dado espaço e um dado tempo. Por isso, propositalmente, começo pelo “Eu”, acreditando que a palavras não demonstra nenhum desejo autocentrado nocivo ao rigor de uma pesquisa científica, e sim manifesta a minha relação com esta tese. Aceitar a escrita do “eu” na tese foi um processo longo, em que hesitei repetidamente. Esse processo começou nas disciplinas de Jeder Janotti, insistente na necessidade dessa escrita que coloca o corpo e as sensibilidades do corpo como parte do fazer científico na Comunicação. Meses depois, quando tive um contato emocionado com o texto “Carta de uma criança queer para outra criança queer: percursos espectatoriais desviantes na infância”, de Dieison Marconi e Fábio Ramalho, esse processo se desdobrou em uma metodologia que colocaria a minha própria espectatorialidade em evidência na tese.

O papel que a espectatorialidade teve no desenvolvimento da metodologia, que será discutida mais prolongadamente adiante, guarda o risco de um equívoco: a tese, a partir disso, poderia ser lida como um estudo de recepção; ou, neste caso em particular, por eu ser um espectador-pesquisador gay que usa como referência metodológica o texto de Marconi e

Ramalho, poderia se esperar uma definição dessa espectralidade desviante como uma afirmação de identidade, como representativa de uma experiência coletiva, e devidamente identificada, de espectralidade e desvio. Nos casos em que essas leituras forem levadas adiante, a tese será faltosa.

A investigação da espectralidade aqui se dá, no lugar disso, no gesto de reconhecer o pesquisador como um espectador, compreender que as audiovisualidades discutidas através da tese aparecem nela a partir de um desejo de apropriação dessas formas e de suas narrativas, o desdobramento, assim, de um “gesto do aficionado”, que deseja guardar para si as imagens (MARCONI e RAMALHO, 2020, p. 161). Na minha leitura de Marconi e Ramalho (2020, p. 161), entendo que quando um gesto do aficionado encontra o gesto de apropriação através da “ampla gama de operações desviantes pelas quais as relações com os registros audiovisuais se constituem”, a espectralidade tende a ser desviante, atravessando diversas maneiras de o espectador se identificar diante do que vê. Por isso, optei por não localizar a minha espectralidade como representativa de outras espectralidades coletivas, preferindo entender como esses desvios acontecem de forma difusa, mediado por acesso a interfaces diversas e outras diferenças espraiadas em rede (como de acesso tecnológico e econômico, geracionais, geográficos, etc.).

Adotei – por sugestão de Mariana Baltar, como parte da banca de qualificação desta tese – a expressão “espectralidade implicada” para definir o gesto metodológico que se desdobra dessa afeição excessiva, do apego pela audiovisualidade. Trata-se assim de uma investigação da espectralidade, mas não uma investigação sobre a espectralidade. A diferença está em assumir uma postura de curiosidade em relação aos fluxos de audiovisualidades reunidos no texto que assumo que esse fluxo aparece diante de mim primeiramente como espectador. Nesse caso, o da investigação da espectralidade, questiona-se sobre como esse fluxo aparece e que trocas narrativas e sensíveis ele agencia. Não há, no entanto, um interesse por pensar essa espectralidade deslocada do fluxo, informada por contextos outros que não o das formas audiovisuais que ela traz adiante, o que seria algo mais próximo de uma investigação sobre a espectralidade. Por esse motivo, a tese sempre busca fazer o caminho de volta para as audiovisualidades, entendendo que elas informam e são informadas pela espectralidade.

É observável, também, que assumir a espectralidade implicada como parte de um gesto analítico tem sido uma atitude reiterada da pesquisa brasileira em Comunicação e

Cinema. Além do já mencionado texto de Marconi e Ramalho, temos a pesquisa de Ramayana Lira e Alessandra Brandão, autoras (2020) do texto “Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens”, que radicalizam o papel do corpo sensível e espectral na pesquisa sobre imagens tecendo (e não escolho essa palavra ingenuamente) em conjunto, em um movimento de comunhão de dois diferentes corpos de espectadoras-pesquisadoras, um fluxo não só audiovisual, mas superficial de forma mais ampla, textural, que veste esses corpos e são modelados por eles.

A ênfase no pesquisador como um sujeito com corpo sensível está no centro dessa tendência a levar a espectralidade implicada adiante. Igualmente por sugestão de Mariana Baltar na qualificação, tive acesso a alguns livros que fazem esse aceno. Desses, engajei-me particularmente com *Carnal thoughts*, de Vivian Sobchack (2004), em que a autora propõe uma abordagem fenomenológica do cinema que passe pelo seu próprio corpo como professora e pesquisadora mulher com deficiência e que envelhece. Esse meneio permite a Sobchack estabelecer conexões não apenas sensíveis, mas também narrativas entre o seu corpo e as formas audiovisuais que ela discute no livro.

No meu texto, eu não chego a narrativizar meu corpo ou refletir prolongadamente sobre ele da mesma maneira como Sobchack o faz. Ainda assim, essas leituras me permitiram reproduzir uma experiência como espectador através desta tese ao incorporarem elas mesmas uma confusão entre corpo sensível e a atitude intelectual de pesquisa. Ao mesmo tempo, encontrei no meu programa de pós-graduação um espaço de pesquisa convidativo ao relato de si e a etnografias participantes como métodos frutíferos para a pesquisa em Comunicação. Em especial, isso ocorreu no meu contato em sala de aula com Jeder Janotti e com uma leitura recorrente e próxima dos textos de Thiago Soares e de seus orientandos, que se localizam e se narram em suas pesquisas – e desdobram diferentes fenômenos, eventos e objetos a partir dessa localização de si diante do evento. Essa reiteração, no caso do trabalho de Soares, está associada a uma tendência da pesquisa em performance, em que há uma facilitação para se falar, por exemplo, “Estive nesse show”, porque se localizar no show é percebido como essencial para qualquer discussão do evento. Você estava perto ou longe da apresentação? Observou a performance pelo telão ou pelo palco? Dançou? Cantou junto? No meu caso, mesmo sem pesquisar os mesmos objetos, a inquietação dessas perguntas me comoveu na direção de um semelhante “Estive diante desse filme”, o que me permitia também desmontar essa ideia do cinema (e do audiovisual de forma mais ampla, ainda que esse seja um problema mais específico da crítica e pesquisa em cinema) como um produto formal único, disponível

do mesmo modo a todos os seus espectadores. Se isso fosse verdade, não haveria diferença entre espectadorialidades e pensar uma espectadorialidade implicada perderia o sentido. A aposta pela espectadorialidade implicada é uma aposta no filme polivalente, na percepção múltipla e contraditória das obras audiovisuais aqui discutidas.

Perceber o audiovisual em multiplicidade foi, em mais de um sentido, um dos objetivos desta tese. A partir de Laura Mulvey (2006), defendi que uma nova relação de fruição com as audiovisualidades deveria prescrever um método que reunisse formas audiovisuais de maneira mais livre, pensando em termos de cenas, fragmentos, sequências, números, gestos e frames no lugar da unidade audiovisual estável representada pelo filme. Desse modo, falar em audiovisualidades se tornou uma escolha não apenas expansiva e inclusiva para obras que estão além do cinema, mas também para pensar o cinema como um conjunto de formas audiovisuais que eventualmente, na experiência espectadorial e de pesquisa, aparecem desvinculadas da unidade fílmica.

Isso não significa que os filmes como obras completas deixam de ser abordados ou que a descontextualização de cenas e outros fragmentos implique em uma negligência com o que essa unidade fílmica comunica estética e narrativamente. As cenas destacadas representam momentos de paragem, para usar uma expressão da própria Mulvey (2006), que ativam uma resposta sensível e de leitura na experiência espectadorial e por isso são abordadas não como uma parte dependente do filme, e sim como estando em relação com ele.

Essa interpelação em relação ao cinema e a como ele se apresenta se associa também a um interesse da tese de revisitar algumas problemáticas em torno da teoria de cinema e da *mise-en-scène* – problemáticas essas que estão particularmente relacionadas a como o cinema aparece, frequentemente, como uma arte isolada, resolvida em si mesma, o que justifica seu campo de estudos específico e uma tradição crítica em torno dele. Nesse sentido, as questões da intermedialidade e da indexicalidade surgem para a tese como interrogações centrais para desenvolver a própria perspectiva que esta pesquisa elabora em direção à *mise-en-scène* como forma de encenação.

No significado de *mise-en-scène* trabalhado pela tese, buscou-se dar ênfase às tecnologias de encenação e à maneira como elas reivindicam espaços audiovisuais e outras formas da encenação, como a coreografia dos corpos em cena. Tratar esses espaços de encenação como espaços audiovisuais, e não apenas cinematográficos, já implica em um desvio de paradigma em relação ao modo de pensar *mise-en-scène* como fenômeno autoral do

cinema. No tratamento dado pela tese, a *mise-en-scène* é percebida como uma construção em rede, dada por práticas criativas e autorais (e, nesse caso, não apenas conduzidas pelo diretor, como por cenógrafos, atores, montadores, músicos e outros), mas também por condições econômico-tecnológicas, convenções genéricas e outros atores que agem na encenação. Escolhi também entender por enquadramentos as condições econômicas, industriais, produtivas, geográficas, históricas e tecnológicas em que se dão as encenações. O papel desses enquadramentos no espaço em cena é da mesma forma sempre considerado como central para a construção do espaço ficcional e da cena.

Essa revisão da *mise-en-scène* também se dá por uma radicalização na maneira como o espaço audiovisual é estudado. Propus, desde o início, tratar todo o espaço em cena como espaço cênico. Isso levou a tese na orientação de desnaturalizar os espaços audiovisuais, reconhecendo-os não no sentido da indexicalidade material, e sim no do artifício formal e da implicação narrativa-ficcional. Além disso, procurou-se analisar o espaço em circunstâncias de cena em que o espaço não era protagonista, o que foi feito também para evidenciar uma relação entre o ato criativo de colocar o espaço em cena e a própria *mise-en-scène*.

O espaço em cena na ficção audiovisual aparece frequentemente na teoria do cinema como um produto decorrente de dinâmicas formais de transparência, indexicalidade e realismo. Para Siegfried Kracauer (KRACAUER, 1997, p. 303 apud GORFINKEL e RHODES, 2011), os lugares, assim como os rostos e demais materialidades registradas na película fílmica, constituem “momentos fragmentados da realidade visível” que abrem a experiência fílmica para uma dimensão maior do que a trama ou o texto narrativo. Nos textos de André Bazin (BAZIN, 1997 apud MARGUILES, 2003), é relatado um interesse por “imagens que carregam as marcas de duas realidades heterogêneas, o processo de filmagem e o evento filmado”, essas imagens “iluminam perfeitamente a sua busca por significantes viscerais do real”. Esses “marcadores de indexicalidade” são para Bazin as principais medidas de humanidade e realidade do cinema (MARGUILES, 2003). Esse princípio de indexicalidade luminosa, relacionado a entendimentos quanto ao papel discursivo da decupagem e da montagem, é a base também do que Ismail Xavier (2005) defende como uma orientação pela transparência no cinema narrativo.

Nessas leituras para como a imagem cinematográfica se constitui, o espaço fílmico é sempre derivado de uma realidade fora do filme. Nesta tese, propus pensar a aparição do espaço ficcional no audiovisual enfatizando-o não por uma dependência determinante dos

espaços da realidade filmada, mas por movimentos criativos mais diversos, que inscrevem artifícios no espaço cênico, assim como também pelas relações que esses espaços em cena estabelecem com outros espaços audiovisuais. Desse modo, questionei as maneiras como diferentes ficções midiáticas e audiovisuais se relacionam, informando uma a outra no âmbito da espacialidade, produzindo assim espaços que surgem como resultado não de uma realidade inevitável do extramidiático, mas do artifício autoral, performático, econômico, genérico e derivado de outras audiovisualidades.

Pela acepção feita pela tese, portanto, as problemáticas do cenário se confundiam com as problemáticas da *mise-en-scène* – como questões a serem resolvidas na dinâmica entre realismo fotográfico e artifício formal e performático. Para criar essa relação, foi necessário acionar um conjunto mais diverso de autores, que representam tanto a teoria de cinema como a da comunicação, da mídia, da dança, da performance, da arquitetura, da pintura, da filosofia, da história, do entretenimento, da narrativa, do videogame, dos estudos culturais, da literatura, do teatro, da televisão, da fenomenologia, tudo isso aplicado em um deslocamento crítico da encenação audiovisual para fora da especificidade cinematográfica – de modo a perceber a encenação audiovisual (nossa ampliação radicalizada da *mise-en-scène*) como um fenômeno que resulta de métodos e processos criativos diversos, informados não somente pelo que se convencionou entender como linguagem cinematográfica.

Além de entrelaçar essas referências interdisciplinares como ferramentas de análise, também rastreei um conjunto igualmente diverso de obras audiovisuais (incluindo cinema clássico e contemporâneo, televisão, vídeos de *streaming* e outros gêneros do audiovisual) que me servissem do mesmo modo como objetos de análise e pontos de tensão conceitual para a teoria da tese, tratando-a por uma teoria da audiovisualidade, e não apenas do cinema. Essas conexões foram defendidas com base no conceito de intermedialidade, como conduzido por Ágnes Petho (2011), que valoriza as maneiras como a encenação no cinema se constroem informadas por outros gêneros do audiovisual, midiáticos e outras formas de arte.

Ao mesmo tempo que as problemáticas destrinchadas pela tese se espraiam para uma questão mais ampla da encenação audiovisual, é preciso não perder de vista que esta é uma tese sobre o espaço e a espacialidade da ficção audiovisual. Esse é o centro do qual irradiam essas outras indagações. O lugar de nascimento da tese é o de um incômodo com a categorização da espacialidade no cinema entre paisagem e lugar, uma diferenciação que eventualmente evoca outros termos, como o de cenário. O princípio básico dessa diferença

que aparecia em outros autores, como demonstrei na minha pesquisa, é da paisagem como forma, e do lugar como narrativa. E o meu incômodo vinha por duas inquisições que se juntaram. A primeira, foi com uma maneira de perceber o artifício no espaço em cena que tomava apenas uma posição ou outra. Por exemplo, em Martin Lefebvre (2006), o surgimento da paisagem se dá sim pelo exercício de um artifício, mas um artifício autoral que coloca o espaço em cena sem identificá-lo. A teoria do lugar no cinema, ainda que parta parcialmente de uma expectativa realista de semelhança entre o lugar fílmico e pró-fílmico, era mais convidativa a pensar as formas audiovisuais eram fabricadas de forma difusa, tanto por gestos criativos quanto por padrões econômicos e circunstâncias histórico-geográficas. Ainda assim, o conceito de lugar era insuficiente para que eu pudesse lidar adequadamente também com o problema formal e sensível do espaço em cena, que tinha mais profusão na teoria de paisagem.

Na tese, preocupou-me como os espaços em cena podiam ser ao mesmo tempo identificáveis e não identificáveis, superfícies afetivas moventes e lugares cheios de significados. E aí uma segunda inquisição deriva da primeira. Há uma imensa variedade de espacialidades da ficção audiovisual que aparecem por meio dessa indistinção: cenários criados para o audiovisual, tecidos artificiais deslocalizados da geografia e da história, mas que são, ao mesmo tempo, tomados por um sentido de lugar, uma localização narrativa e uma situação produtiva-econômica que também se inscrevem nesse artifício (por mais falso que ele seja). E aí se constrói o interesse pelos espaços genéricos da ficção audiovisual, que são os mesmos que fomentaram meu interesse pelo cinema, que me abrigaram sob o teto de seus artifícios.

Enquanto defender essa indistinção entre lugar e paisagem constitui um dos objetivos desta tese, a distinção se tornou uma ferramenta de imensa importância para que eu pudesse eventualmente, no ato de análise das espacialidades através da tese, desmontar a encenação do espaço e pensar mais cuidadosamente a maneira como as formas e as narrativas espaciais dialogam na composição da cena. Nesse movimento, percebi uma reiteração minha da expressão “lugar encenado” para me referir ao desejo de um cenário, elaborado pelo artifício audiovisual, de significar um lugar extramidiático, como ocorre em várias sequências em palco no musical, em cenários construídos nos interiores de estúdios ou obras de animação. Logo, pensar em um lugar encenado se tornou uma maneira de estabelecer relações de identificação entre espaço audiovisual e espaço nacional, geográfico e histórico que dispensa

a indexicalidade luminosa e a expectativa de um vazamento da realidade material pró-fílmica para dentro da imagem audiovisual.

Só fui capaz de fazer esse movimento também devido a uma longa e extensa pesquisa sobre o espaço e a paisagem no cinema realizada, por proposição e com orientação de Ângela Prysthon, desde a graduação e atravessando o mestrado. Ainda que a pesquisa tenha se ampliado na tese, ela não foi motivada pela tese – na verdade, foi o que a motivou. A tese parte dessa familiaridade com o campo de pesquisa e com uma tentativa de se lançar às fronteiras do que já foi produzido e coberto por esse campo.

É importante estabelecer que essa familiaridade com a pesquisa em espacialidade no cinema antecede a tese para sinalizar como a questão do espaço aparece “antes de tudo”, sendo mobilizadora das inquietações que se desdobram no texto. Isso leva a tese também a uma motivação muito teórica, de refletir sobre esses conceitos, os seus usos, e testar teoricamente os seus limites e a sua validade. É pensar o que espaço, paisagem e lugar, como conceitos e categorias de análise, ainda significam para a ficção audiovisual, portanto, que vai provocar a investigação e abrir a tese. Conforme a questão da espacialidade se desenvolve, o trabalho vai ganhando contornos mais amplos, que envolvem dúvidas quanto à encenação, os artifícios audiovisuais e a reiteração genérica. Esta foi um ponto chave para o desembrulho da pesquisa, pois, na reiteração genérica, pude perceber uma reiteração (formal e narrativa) de espacialidades audiovisuais. Foi essa reiteração, inclusive, que motivou a elaboração de uma metodologia própria da tese, o multiverso, que se tornou um instrumento através do qual se fez possível olhar e definir essas reiterações.

Escolhi tratar essa reiteração em termos de um multiverso porque essa metáfora me permitia abarcar duas coisas já mencionadas aqui: a centralidade da espacialidade, aqui dada pela ideia de um lugar reiterado, que se multiplica em muitas versões através de um multiverso; e um aceno para a intermedialidade, no que formulo a ideia de multiverso evocando uma forma visual da distribuição dos quadros em uma revista de quadrinhos, em que o espaço é reiterado como um mesmo espaço (ou um espaço contínuo) sem que se seja, materialmente, um mesmo espaço. Ademais, essa metodologia me permitiu revisar modos e abordagens do cinema comparado e da constelação fílmica, como desenvolvidos por Mariana Souto.

Já tendo feito uso do cinema comparado na dissertação (mais para justificar um interesse por uma percepção em conjunto do cinema, relacionada a outras formas de arte e

outras disciplinas, o que é facilitado na metodologia de Souto), mas não da constelação fílmica, desenvolvi uma ligação crítica, mas ainda entusiasmada, com o que Souto construiu. O cinema comparado e a constelação fílmica são muito felizes em revelar, principalmente dos estudantes de graduação, um interesse mais amplo em pesquisas científicas que não se limitem a problemas de linguagem cinematográfica ou a um mesmo conjunto já esperado de objetos. Como professor, vi essa curiosidade se mostrar nos alunos a partir do texto de Souto.

Na tese, no entanto, a grande abertura (de escopo disciplinar e de natureza dos ajuntamentos consteladores) dada pela autora no desenvolvimento dessa metodologia já aparecia para mim como pouca abertura. Para apresentar uma radicalização da metodologia comparatista me baseei na identificação da rede em que as produções audiovisuais estão inseridas, em que a *mise en scène* não aparece como produto de uma autoria unívoca e isolada; e nas práticas contemporâneas de espetatorialidade que interferem nas unidades dos filmes com pausas, prints, compartilhamentos, montagens e seleções, práticas que Mulvey (2012) descreve como interrupções que transformam completamente a apresentação narrativa das obras audiovisuais – mais do que isso, também o que se entende como narrativa e como História na relação com o audiovisual. Elaborei, então, o formato do multiverso para ter à disposição um modo de olhar para a reiteração que me permitisse compreender a fragmentação da unidade fílmica dada pela espetatorialidade ativa (como sugerido em Mulvey, e por isso enfatizei um papel da leitura de dar sentido e localizar narrativamente uma página de quadrinhos quando nos deparamos com a sua reiteração formal de espaços ficcionais), que se estendesse para além de conjuntos que formam figuras completas, terminadas e conclusivas (como ocorre com as constelações, já que a reiteração de espacialidades provocada pelo multiverso se estende ao infinito, sendo apresentado apenas um recorte de cada multiverso em cada capítulo) e que tivesse a formulação do espaço ficcional como problema central.

Por isso, a proposta por uma metáfora espacial do multiverso busca experimentar com outras formas do comparatismo. A sua aplicação metodológica tem como objetivo o reconhecimento do caráter aberto e expansivo dessas reiterações audiovisuais e do seu espraiamento em um circuito intermediário de audiovisualidades. Essas considerações igualmente provocaram um deslocamento do percurso metodológico do estudo comparatista para um estudo de reiterações. A diferença reside na recusa a um retorno aos pontos de partida da investigação (aquilo com que, em última instância, se compara). Como estudo de reiteração – algo levado adiante nos estudos de performance por Diana Taylor (2013) e nos

estudos da mitologia por Sarah Iles Johnston (2018) –, o multiverso perde qualquer expectativa em relação a situar um referente original, uma primeira ou central aparição espacial que devemos buscar ou para a qual devemos retornar ao fim das deambulações por dentro do arquivo do audiovisual. Colocar o multiverso para trabalhar uma análise de espaços genéricos nesses termos me permitiu me deparar com cada quadro de reiteração, representados pelos diferentes capítulos da tese, como espaços que se revelam a mim, leitor-espectador, simultaneamente, como quadros em uma página de quadrinhos, cabendo a minha leitura/pesquisa organizá-los narrativamente. E é isso que espero ter feito.

Os gêneros do audiovisual aparecem como uma ferramenta interessante para organizar esses estudos de reiteração e, conseqüentemente, os multiversos. Isso se dá pela repetição que as linguagens audiovisuais genéricas empregam, transformando algumas espacialidades audiovisuais em lugares “típicos”, e é essa tipicidade que justifica uma investigação por meio do multiverso. Além disso, os gêneros, como os lugares que aparecem nele, são instáveis, parte de um arquivo audiovisual em constante expansão e reorganização (por parte de espectadores, críticos, pesquisadores e profissionais do audiovisual), que transformam e diversificam as formas de aparição desses gêneros.

Os multiversos aparecem nesta pesquisa, enfim, pela maneira como ele promove a coexistência de diversas aparições ficcionais de um mesmo lugar, demonstrando as rasuras na representação espacial no audiovisual e, em especial, na sua indexicalidade (que prevê, necessariamente, a existência de um referente primeiro, original). Percebendo os lugares ficcionais do audiovisual como espacialidades justapostas, informando uma a identificação e a forma da outra, descobrimos que essas audiovisualidades revelam uma rede mais complexa na fabricação de paisagens, espaços e lugares, reordenando os índices e reescrevendo o papel das espectadorialidades.

No conhecimento e mapeamento do multiverso, recusa-se trajetões guiados por ordenações pré-estabelecidas, como sequências cronológicas que guardam uma ideia de causa e efeito, em que cada espacialidade “influencia” uma a outra, que tem a primeira como referência e assim por diante. Compreende-se que os lugares ficcionais que aparecem no multiverso o fazem simultaneamente porque é assim que eles aparecem na experiência de espectadorialidade, reiterados por um arquivo audiovisual disponível ao espectador. Trato de uma aparição em conjunto não para generalizar esses espaços ficcionais (como um mesmo espaço indiferente, pouco criativo ou original), mas para defender que eles aparecem

fragmentados e em relação. Em relação porque eles se informam na maneira como o espectador implicado vai formular uma ideia e uma sensibilidade em torno do espaço ficcional e de sua multiplicidade formal e narrativa.

Através de todo esse período da tese, ainda que eu tivesse muita confiança em meu trabalho, tive dificuldade de defini-lo quando me apresentavam a pergunta “sobre o que é a sua pesquisa?”. Nestas “Considerações finais”, tentei responder a esta pergunta estabelecendo para a minha tese seus quatro eixos principais, sendo eles: (1) a proposição de um espectador-pesquisador e da organização de um fluxo de audiovisualidades que é acessado e habitado por esse corpo espectral; (2) a abertura do conceito de *mise-en-scène* em favor dos de encenação e enquadramento e dos processos de criação e representação intermediários e interdisciplinares que eles abarcam; (3) o estudo das reiterações paisagísticas e de lugares encenados desenvolvido por uma atenção aos espaços em cena e aos modos como eles são performados e reivindicados narrativa e formalmente; e (4) a defesa da metodologia do multiverso como uma ferramenta adequada para lidar com essas reiterações ficcionais audiovisuais e como radicalização de metodologias comparatistas anteriores.

Durante esses anos de trabalho, fui aos poucos me realizando desses quatro eixos na medida em que cada um deles se desdobrava na necessidade de desenvolver o outro, partindo sempre de um fascínio (desenvolvido academicamente, inclusive) pelo espaço da ficção audiovisual. Talvez por isso não tenha sido nada difícil explicar a minha pesquisa para o recente grupo de pesquisa em Direção de Arte da Socine. De todas as minhas experiências em congressos, as compartilhadas com esse grupo foram as que me senti melhor acolhido e compreendido, tendo conseguido explicar os objetivos do trabalho com o mínimo de esforço. Eu credito isso à partilha de um desejo e um amor pelo espaço que é criado para a cena e à compreensão sensível (e, no caso dos meus colegas do grupo de pesquisa, uma sensibilidade de quem trabalha na criação desses espaços) dos artifícios que localizam a ficção, além de uma crença nesse artifício que torna possível até mesmo o habitarmos.

Logo que li “Carta de uma criança queer para outra criança queer” escrevi para Fábio Ramalho cheio de necessidade de compartilhar uma memória da minha espectralidade infantil. Quando eu era criança, o SBT exibia periodicamente o filme de animação *Alice no país das maravilhas* (dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson Hamilton Luske, 1951). Esse filme era um dos poucos longa-metragens da Disney que era exibido constantemente na televisão devido ao baixo-custo para as emissoras resultante de seu pobre resultado nas

bilheterias, o que tirava o interesse pela reexibição nos cinemas (nos anos 1990, ainda uma prática muito comum para clássicos de animação da Disney). Eu amava esse filme e aguardava ansiosamente cada uma de suas exibições nas tardes de sábado, mas ficava imensamente frustrado se perdesse, por atraso, os seus créditos de abertura com lindas cartelas do País das Maravilhas⁹⁶. Com esta tese, consegui navegar através do artifício dessas cartelas, me perder nesses mundos ficcionais, mas sem me deslocar da televisão pequena, do chão do quarto e da rigidez dos horários de exibição – materialidades de uma espetatorialidade que compõem a aspiração de habitar o audiovisual e as suas paisagens.

⁹⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tJduNNuOuyE> >. Data de acesso: 10 de janeiro de 2023.

REFERÊNCIAS

Alice in wonderland. [Filme]. Direção de Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. EUA, 1951. 75 min. color. son.

All that heaven allows. [Filme]. Direção de Douglas Sirk, produção de Ross Hunter. EUA, 1955. 89 min. color. son.

Alô alô Carnaval. [Filme]. Direção de Adhemar Gonzaga, produção de Adhemar Gonzaga e Wallace Downey. Brasil, 1936. 75 min. p e b. son.

AMARAL, Carolina. O espaço-tempo da comédia romântica. Orientador: Maurício de Bragança. Co-orientador: Celestino Deleyto. 2018. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

ARMSTRONG, Jennifer Keishin. **Mary and Lou and Rhoda and Ted and all the brilliant minds who made The Mary Tyler More Show a classic.** [E-book]. Nova York: Simon & Schuster, 2013.

AUGÉ, Marc. **Non places:** an introduction to supermodernity. Londres: Verso, 1995. 121 p.

Balance of terror (temporada 1, episódio 14). **Star trek.** [Seriado]. Direção de Vincent McEveety, produção de Gene Roddenberry. EUA, 1966. 51 min. color. son.

BALTAR, Mariana. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um *Procedimento operacional padrão*. **Significação**, n. 38, p. 124-146. 2012.

Bambi. [Filme]. Direção de James Algar, Sam Armstrong, David D. Hand et al. EUA, 1942. 70 min. color. son.

BEST, Rosie. Conflicting costumes: Lena Horne and colourism. **Sayre Zine.** Disponível em: < <https://sayre-zine.com/2020/09/20/conflicting-costumes-lena-horne-and-colourism/> >. Data de acesso: 19 de julho de 2021.

BRANNIGAN, Erin. **Dancefilm:** choreography and the moving image. Oxford: Oxford University Press, 2011. 224 p.

BRISTOW, Eugene K.; BUTLER, J. Kevin. *Company*, about face! The show that revolutionized the American musical. **American music**, Champaign, vol. 5, n. 3, p. 241-254. 1987.

BRONFEN, Elizabeth. *All that heaven allows* (1955). In: PAUL, Heike (ed.); MARAK, Sarah (ed.); GERUND, Katharina (ed.); HENDERSON, Marius (ed.). **Lexicon of global melodrama**. Bielefeld: Transcript, 2022. p. 99-102.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess. New Haven e Londres: Yale University Press, 1995. 235 p.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser**: vigilância, tecnologia e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2013. 190 p.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**. Nova York: Verso Press, 2002. 486 p.

BRUNO, Giuliana. **Surface**: matters of aesthetics, materiality, and media. Chicago: University of Chicago Press, 2014. 277 p.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto?. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 285 p.

BYARS, Jackie. **All that Hollywood allows**: rereading gender in 1950's melodrama. Londres: Routledge, 1991. 255 p.

Cabaret. [Filme]. Direção de Bob Fosse, produção de Cy Feuer e Harold Nebenzal. EUA, 1972. 124 min. color. son.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. São Paulo: Edições 70, 1987. 209 p.

CANBY, Vincent. Film: Attenborough's 'Chorus line'. **The New York times**. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/1985/12/10/movies/film-attenborough-s-chorus-line.html> >. Data de acesso: 22 de junho de 2021.

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha; GUTMANN, Juliana Freire. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. **Intexto**, Porto Alegre, n. 47, p. 104-120, set.-dez. 2019.

CARROLL, Noel. **Engaging the moving image**. New Haven e Londres: Yale University Press, 2003. 420 p.

CASEY, Edward S. **Getting back into place**: toward a renewed understanding of the Place-world. St. Bloomington: Indiana University Press, 1993. 403 p.

CASEY, Edward S. **The fate of place**: a philosophical history. Los Angeles: University of California Press, 1998. 479 p.

CASTANHA, Cesar. Estradas, atalhos e paisagem: a cultura visual estadunidense e o espaço no cinema de Kelly Reichardt. Orientadora: Angela Prysthon. 2019. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 196 p.

Charulata. [Filme]. Direção de Satyajit Ray, produção de R. D. Bansal. Índia, 1964. 120 min. p. e b. son.

CHUMO II, Peter N. Dance, flexibility, and the renewal of genre in "Singin' in the rain". **Cinema journal**, vol. 36, n. 1, p. 39-54, 1996.

CONDON, Paul. **1001 séries de TV para assistir antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2017. 960 p.

COYLE, Rebecca; MESKER, Alex. Time warp: sonic retro-futurism in *The Jetsons*. In: DONNELLY, K. J. (Ed.); HAYWARD, Philip (Ed.). **Music in science fiction television**: tuned to the future. Nova York e Londres: Routledge, 2012. p. 14-33.

DOLEZEL, Lubomír. **Heterocosmica**: fiction and possible worlds. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998. 339 p.

DORA, Veronica della. Beyond the screen: Luigi Ghirri, landscape and paradox. **GeoHumanities**, vol. 1, n. 2, p. 345-362, 2015.

Down Argentine way. [Filme]. Direção de Irving Cummings, produção de Darryl F. Zanuck. EUA, 1940. 89 min. color. son.

DYER, Richard. **Only entertainment**. Londres e Nova York: Routledge, 2002. 198 p.

EVANS, Alex. "All right: where am I?" *Looney Tunes* Animation as Modernist Performance. **Literature/Film quarterly**. Vol. 35, n. 1, p. 378-388. 2007.

Fa yeung nin wah. [Filme]. Direção de Wong Kar-Wai, produção de Wong Kar-Wai. Hong Kong e França, 2000. 99 min. color. son.

FERREIRA, Rodrigo. Lembranças de um passado imaginado: epifanias de uma sensibilidade estética da história. Orientadora: Angela Prysthon. 2017. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

FISCHER, Lucy. Busby Berkeley, architecture, and urban space. **Cinema journal**. V. 49, n. 4, p. 111-130, 2010.

FLORIN, Bo. Confronting *The wind*: a reading of a Hollywood film by Victor Sjöström. **Journal of Aesthetics and Culture**. V. 1, 2009.

Florinda flips (temporada 2, episódio 1). **Good times**. [Seriado]. Direção de Herbert Kenwith, produção de Allan Manings. EUA, 1974. 26 min. color. son.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing empathy**: kinesthesia in performance. [E-book]. Londres e Nova York: Routledge, 2010.

GASI, Flávia. Mapas do imaginário compartilhado na experiência do jogar: o videogame como agenciador de devaneios poéticos. Orientadora: Lucia Isaltina Clemente Leão. 2016. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

Gigi. [Filme]. Direção de Vincente Minnelli, produção de Arthur Freed. EUA, 1958. 115 min. color. son.

GILBEY, Ryan. Kelly Reichardt: how I trekked across Oregon for Meek's Cutoff then returned to teaching. **The guardian**. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff> >. Data de acesso: 08 de julho de 2017.

GLEDHILL, Christine. Rethinking genre. In: GLEDHILL, Christine (ed.); WILLIAMS, Linda (ed.). **Reinventing Film Studies**. Londres: Arnold, 2000. p. 221-243.

Gold diggers of 1933. [Filme]. Direção de Mervyn LeRoy, produção de Robert Lord e Jack L. Warner. EUA, 1933. 98 min. p. e b. son.

GOLDBERG, Jonathan. **Melodrama**: an aesthetics of impossibility. Durham: Duke University Press, 2016. 224 p.

GOMES, Itania M. M. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011.

GOPAL, Sangita (Ed.); MOORTI, Sujata (Ed.). **Global Bollywood**: travels of Hindi song and dance. Mineápolis e Londres: University of Minnesota Press, 2008. 347 p.

GORFINKEL, Elena (Ed.); RHODES, John David (Ed.). **Taking place**: location and the moving image. [E-book]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

GROSSBERG, Lawrence. **Cultural studies in the future sense**. Durham e Londres: Duke University Press, 2010. 357 p.

GUNNING, Tom. Landscape and the fantasy of moving pictures: early cinema's phantom rides. In: HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (Eds.). **Cinema and landscape**. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. p. 31-70.

GUPTA, Udayan. *Charulata* by Satyajit Ray. **Film quarterly**. v. 21, n. 1, p. 42-45, 1967.

_____. The politics of humanism: an interview with Satyajit Ray. **Cinéaste**. V. 12, n. 1, p. 24-29, 1982.

HALPERIN, David M. **How to be gay**. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2012. 349 p.

HEMPHILL, Linda. Tagore's women: Satyajit Ray and Bollywood. **South Asia**: journal of South Asian studies. v. 21, n. 1, p. 167-180, 1998.

HUTSON, Richard. John Ford's *My darling Clementine*. **Representations**. V. 84, n. 1, p. 200-212, 2003.

I shot an arrow into the air (temporada 1, episódio 15). **The twilight zone**. [Seriado]. Direção de Stuart Rosenberg, produção de Buck Houghton e Rod Serling. EUA, 1960. 25 min. p. e b. son.

Il vangelo secondo Matteo. [Filme]. Direção de Pier Paolo Pasolini, produção de Alfredo Bini. Itália, 1964. 137 min. p. e b. son.

Imitation of life. [Filme]. Direção de John M. Stahl, produção de Carl Laemmle Jr. EUA, 1934. 111 min. p. e b. son.

Inazuma. [Filme]. Direção de Mikio Naruse. Japão, 1952. 87 min. p. e b. son.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A Literatura e o leitor:** textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 105-118.

ISHERWOOD, Charles. Review: Ivo van Hove's 'West Side Story' feels more cinematic than theatrical. **Broadway news.** Disponível em: < <https://broadwaynews.com/2020/02/20/review-ivo-van-hoves-west-side-story-feels-more-cinematic-than-theatrical/> >. Data de acesso: 1º de outubro de 2021.

IVAKHIV, Adrian J. **Ecologies of the moving image:** cinema, affect, nature. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

JACOB, Elizabeth Motta. Da solidez dos afetos inconclusos: a cidade de Wong Kar-Wai. **Revista arte da cena,** Goiânia, vol. 4, n. 2, p. 139-168, jul.-dez. 2018.

JACOBSON, Mitch. **Mastering multicamera techniques:** from preproduction to editing and the deliverables. Burlington e Oxford: Focal Press, 2010. 449 p.

Jauja. [Filme]. Direção de Lisandro Alonso, produção de Alejandro Arenas, Ilse Hughan, Andy Kleinman et al. Dinamarca, México, França, Argentina, Alemanha, Países Baixos, 2014. 110 min. color. son.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A Literatura e o leitor:** textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 67-84.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A Literatura e o leitor:** textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 85-103.

JENKS, Chris. **Visual culture.** Londres e Nova York: Routledge, 1995. 269 p.

JOHNSTON, Sarah I. **The story of myth.** Cambridge: Harvard University Press, 2018. 374 p.

KILPP, Suzana. Imagens conectivas da cultura. **Revista FAMECOS,** Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 181-189, set.-dez. 2010.

_____; MONTAÑO, Sonia. Trânsitos e conectividades na web: uma ecologia audiovisual. **MATRIZES**, São Paulo, ano 6, n. 1, p. 129-143, jul.-dez. 2012.

KNAPP, Raymond. History, *The sound of music*, and us. **American music**, Champaign, vol. 22, n. 1, p. 129-143. 2004.

LANGFORD, Barry. **Film genre: Hollywood and beyond**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005. 310 p.

LATOURE, Bruno. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, vol. 14, n. 29, jan.-jun. 2008.

LEFEBVRE, Martin. **Landscape and film**. Nova York: Routledge, 2006. 363 p.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha**, vol. 13, n. 1, p. 41-60, jan.-jun. 2012.

LERNER, Neil. Hearing the boldly goings: tracking the title themes of the *Star trek* television franchise, 1966-2005. In: DONNELLY, K. J. (Ed.); HAYWARD, Philip (Ed.). **Music in science fiction television: tuned to the future**. Nova York e Londres: Routledge, 2012. p. 52-71.

LUCA, Tiago de (Ed.); JORGE, Nuno Barradas (Ed.). **Slow cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. 353 p.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac São Paulo, 2000. 244 p.

MARCANTONIO, Carla. **Global melodrama: nation, body, and history in contemporary film**. Londres: Palgrave Macmillan, 2015. 189 p.

MACNAUGHTON, Douglas. Nature, culture, space: the melodramatic topographies of *Lark rise to the candleford*. In: STEWART, Michael (ed.). **Melodrama in contemporary film and television**. Edimburgo: Palgrave Macmillan, 2014. p. 42-60.

MARCONI, Dieison; RAMALHO, Fábio. Carta de uma criança queer para outra criança queer: percursos espectatoriais desviantes na infância. **REBEH**. Cuiabá, vol. 3, n. 9. 2020.

MARGUILES, Ivone (Ed.). **Rites of realism: essays on corporeal cinema**. Durham e Londres: Duke University Press, 2003. 348 p.

MARTIN, Randy. **Critical moves**: dance studies in theory and politics. Durham e Londres: Duke University Press, 1998. 270 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 356 p.

MASSEY, Doreen. **For space**. Londres: Sage, 2005. 222 p.

MCCLOUD, Scott. **Understanding comics**: the invisible art. Nova York: HarperPerennial, 1994. 215 p.

MCNIVEN, Roger D. The middle-class American home of the fifties: the use of architecture in Nicholas Ray's *Bigger than life* and Douglas Sirk's *All that heaven allows*. **Cinema journal**. Vol. 22, n. 4, p. 38-57, 1983.

Meek's cutoff. [Filme]. Direção de Kelly Reichardt, produção de Elizabeth Cuthrell, Neil Kopp, Anish Savjani, David Urrutia. EUA, 2010. 102 min. color. son.

MENDONÇA, Janiclei Aparecida. A narrativa multidimensional: uma proposta de atualização e ruptura estrutural de séries de animação, a partir de *Hora de aventura*. Orientadora: Denise Azevedo Duarte Guimarães. 2020. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2020.

METZ, Walter C. Pomp(ous) Sirk-umstance: intertextuality, adaptation, and *All that Heaven Allows*. **Journal of film and video**. Vol. 45, n. 4, p. 3-21, 1993.

MITTELL, Jason. **Genre and television**: from cop shows to cartoons in American television. Nova York e Londres: Routledge, 2004. 238 p.

MORDDEN, Ethan. **When Broadway went to Hollywood**. [E-book]. Nova York: Oxford University Press, 2016.

MURRAY, Janet. **Hamlet no holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Editora Unesp, 2003. 282 p.

MULVEY, Laura. **Death 24x a second**: stillness and the moving image. Londres: Reaktion Books, 2006. 216 p.

MULVEY, Laura. Rear-projection and the paradoxes of Hollywood realism. In: NAGIB, Lucia (Ed.); PERRIAM, Chris (Ed.); DUDRAH, Rajinder (Ed.). **Theorizing World Cinema**. Londres e Nova York: I.B. Tauris, 2012. p. 207-220.

My darling Clementine. [Filme]. Direção de John Ford, produção de Samuel G. Engel. EUA, 1946. 97 min. p e b. son.

NANCY, Jean-Luc. Uncanny landscape. In:_____. **The ground of image**. Nova York: Fordham University Press, 2005. p 51-62.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. [E-book]. Campinas: Papyrus Editora, 2014.

Panama Hattie. [Filme]. Direção de Norman Z. McLeod, produção de Arthur Freed. EUA, 1942. 79 min. p e b. son.

PEARLMAN, Karen. Cutting rhythms in Chicago and Cabaret. **Cineaste**. Vol. 34, n. 2, p. 28-32. 2009.

PETHO, Ágnes. **Cinema and intermediality**: the passion for the in-between. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 432 p.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *Alô alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936): a modernidade urbana carioca nos traços art déco de J. Carlos. In: XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias, 2018. Rio de Janeiro. **Anais...** Disponível em: < https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529808510_ARQUIVO_CarlosEduardotextocompletoAnpuh2018.pdf >. Data de acesso: 2 de julho de 2021.

PRYSTHON, Angela. **Utopias da frivolidade**. [E-book]. Recife: Cesárea, 2014.

_____. Una nebbia chiara chiara: paisagem e melancolia em quatro filmes do cinema italiano moderno. In: XXVII Encontro Anual da Compós, 2018. Belo Horizonte. **Anais...** Disponível em: < http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_Z7657FJSIMA5MPOPK2EQ_27_6159_16_01_2018_12_00_46.pdf >. Data de acesso: 20 de setembro de 2018.

_____; CASTANHA, Cesar de Siqueira; ASSUNÇÃO, Larissa Veloso. Algumas notas sobre paisagem e espaço na cultura audiovisual. In: PEREIRA DE SÁ, Simone (Org.);

AMARAL, Adriana (Org.); JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). **Territórios afetivos da imagem e do som**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2020. p. 169-198.

_____. As paisagens sonhadas em Lisandro Alonso. In: FONSECA, Eduardo Dias (Org.); RAMALHO, Fábio Allan Mendes (Org.). **Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema**. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020. p. 174-185.

RAMALHO, Fábio. **O amor pelas imagens: afeto, repertório e espetatorialidade no cinema**. Orientador: Angela Prysthon. 2014. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. A política da arte. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 45-59, out. 2010.

_____. Dos ojos en la noche: Jacques Rancière sobre *Vitalina Varela*. **Revista oropel**. 20 de outubro de 2020. Disponível em: < <http://revistaoropel.cl/index.php/2020/10/20/dos-ojos-en-la-noche-jacques-ranciere-sobre-vitalina-varela> >. Data de acesso: 17 de agosto de 2022.

RAY, Satyajit. **Satyajit Ray on cinema**. Nova York: Columbia University Press, 2013. 207 p.

RAYNER, Alice. Presenting objects, presenting things. In: KRASNER, David (Ed.); SALTZ, David Z. (Ed.). **Staging Philosophy: intersections of Theater, Performance and Philosophy**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006. p. 180-199.

RICKEY, Carrie. *Top Hat*. In: CARR, Jay (Ed.). **The A list: the National Society of Film Critics' 100 essential films**. [E-book]. Boston: Da Capo Press, 2002.

RUSSELL, Catherine. From women's film writing to women's film in 1950s Japan: Hayashi Fumiko and Naruse Mikio. **Asian journal of Communication**. V. 11, n. 2, p. 101-120, 2001.

SINGER, Ben. **Melodrama and modernity**. Nova York: Columbia University Press, 2001. 363 p.

Singin' in the rain. [Filme]. Direção de Stanley Donen e Gene Kelly, produção de Arthur Freed. EUA, 1952. 103 min. color. son.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I: bolhas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2016. 567 p.

SMITH, Jacob. **Vocal tracks**: performance and sound media. Berkeley: University of California Press, 2008. 295 p.

SMITH, Terry Donovan. Shifting through space-time: a chronotopic analysis of Peter Sellars' *Don Giovanni*. **Modern drama**. V. 39, p. 668-679, 1996.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts**: embodiment and moving image culture. Berkeley: University of California Press, 2004. 341 p.

SOLNIT, Rebecca. **A field guide to getting lost**. [E-book]. Londres: Penguin Books, 2006.

_____. **Storming the gates of paradise**: landscapes for politics. Berkeley: University of California Press, 2007. 416 p.

SONDHEIM, Stephen. **Finishing the hat**: collected lyrics (1954-1981) with attendant comments, principles, heresies, grudges, whines and anecdotes. Nova York: Knopf, 2010. 445 p.

SONDHEIM, Stephen. **Look, I made a hat**: collected lyrics (1981-2011) with attendant comments, amplifications, dogmas, harangues, digressions, anecdotes and miscellany. Nova York: Knopf, 2011. 453 p.

Sons of Mars (temporada 4, episódio 15). **Adventure time**. [Seriado]. Direção de Bong Hee Han e Larry Leichliter, produção de Kelly Crews. EUA, 2012. 12 min. color. son.

SOUSA, R. L. DE; BRANDÃO, A. S. Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v. 3, n. 9, p. 121–137, 31 ago. 2020.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. In: XXVIII Encontro Anual da Compós, 2019, Porto Alegre. **Anais...** Disponível em: < http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J_28_7761_21_02_2019_20_44_31.pdf >. Data de acesso: 30 de setembro de 2020.

_____. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. 2016. Tese (Programa de Pós-graduação em Comunicação Social) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Spectre of the gun (temporada 3, episódio 1). **Star trek**. [Seriado]. Direção de Vincent McEveety, produção de Fred Freiberger. EUA, 1968. 51 min. color. son.

Stromboli (terra di Dio). [Filme]. Direção de Roberto Rossellini, produção de Roberto Rossellini. Itália, 1950. 107 min. p e b. son.

SUTHERLAND, Meghan. On the ground of television. In: GORFINKEL, Elena (Ed.); RHODES, John David (Ed.). **Taking place**: location and the moving image. [E-book]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

SWEENEY Todd: the demon barber of fleet street. Burbank: RKO/Nederlander, 2008. DVD.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 430 p.

TEICHMANN, Rosa Matilde. Utopía y heterotopía en *Jauja*, de Lisandro Alonso. **Arte e investigación**. N. 11, p. 114-121, 2015.

The first part of Henry the Sixth. [Filme televisivo]. Direção de Jane Howell, produção de Jonathan Miller. Reino Unido, 1983. 188 min. color. son.

The foot (temporada 1, ep. 3). **Six feet under**. [Seriado]. Direção de John Patterson, produção de Alan Ball, Laurence Andries e Lori Jo Nemhauser. EUA, 2001. 53 min. color. son.

The searchers. [Filme]. Direção de John Ford. Produção de Merian C. Cooper e Patrick Ford. EUA, 1956. 119 min. color. son.

The wind. [Filme]. Direção de Victor Sjöström, produção de Kevin Brownlow e David Gill. EUA, 1983. 79 min. p. e b. son.

The wizard of Oz. [Filme]. Direção de Victor Fleming et al., produção de Mervyn LeRoy. EUA, 1939. 102 min. color. son.

THOMAS, Paul. Gone fishin'? Rossellini's *Stromboli*, Visconti's *La terra trema*. **Film quarterly**. Vol. 62, n. 2, p. 20-25, 2008.

Top hat. [Filme]. Direção de Mark Sandrich, produção de Pandro S. Berman. EUA, 1935. 100 min. p e b. son.

Vitalina Varela. [Filme]. Direção de Pedro Costa, produção de Alberto Ribeiro Chaves. Portugal, 2019. 124 min. color. son.

VIVIANI, Christian. Who is without sin: the maternal melodrama in American film, 1930-1939. In: LANDY, Marcia (Ed.). **Imitations of life:** a reader on film and television melodrama. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p. 168-182.

Volver. [Filme]. Direção de Pedro Almodóvar, produção de Esther García. Espanha, 2006. 121 min. color. son.

WIERZBICKI, James. Music in *The twilight zone*. In: DONNELLY, K. J. (Ed.); HAYWARD, Philip (Ed.). **Music in science fiction television:** tuned to the future. Nova York e Londres: Routledge, 2012. p. 1-13.

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre, and excess. **Film quarterly.** Vol. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.

_____. Melodrama, revised. In: BROWNE, Nick (Ed.). **Refiguring American film genres:** theory and history. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 42-88.

WILLIAMS, Megan E. "Meet the real Lena Horne": representations of Lena Horne in *Ebony* magazine, 1945–1949. **Journal of American Studies.** Vol. 43, n. 1, p. 117-130. 2009.

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

ZUMMER, Thomas. Projection and dis/embodiment: genealogies of the virtual. In: KHOLEIF, Omar (Ed.). **Moving image.** Londres: The MIT Press, 2015. p. 22-25.