

Autor e autoria no cinema e na televisão



Universidade Federal da Bahia

Reitor

Naomar de Almeida Filho

Vice Reitor

Francisco José Gomes Mesquita



Editora da Universidade Federal da Bahia

Diretora

Flávia M. Garcia Rosa

Conselho Editorial

Ângelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Charbel Ninó El-Hani
Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti
José Teixeira Cavalcante Filho
Alberto Brum Novaes

Suplentes

Antônio Fernando Guerreiro de Freitas
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
Cleise Furtado Mendes
Maria Vidal de Negreiros Camargo

José Francisco Serafim (Org.)

Autor e autoria no cinema e na televisão

Salvador
EDUFBA
2009

© 2010 by José Francisco Serafim

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade Federal da Bahia.
Feito o depósito legal.

Projeto gráfico, editoração e arte final
Josias Almeida Jr.

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Autor e autoria no cinema e na televisão / José Francisco Serafim (Org.). - Salvador :
EDUFBA, 2009.
200 p.

ISBN 978-85-232-0642-0

1. Autoria. 2. Cinema. 3. Televisão. I. Serafim, José Francisco.

CDD - 808.02

APRESENTAÇÃO

Le cinéma est l'instrument qui nous permet de retrouver des points de repère dans l'évolution de la société et de lire les tracés les plus importants du rêve collectif. Le succès est la mesure de ce rêve: les foules vont voir et revoir les pièces et les interprètes où elles reconnaissent leurs aspirations et leurs angoisses. En effet, l'auteur a fini par acquérir dans la société occidentale moderne une importance, dont on ne peut retrouver l'équivalent qu'à la fin du monde antique. Enrico Fulchignoni, 1969

Discutir o lugar do autor em obras audiovisuais é o objetivo dos textos aqui apresentados. Mas, podemos nos indagar inicialmente, quem é o autor de uma obra fílmica ou televisiva? A quem podemos outorgar o epíteto de autor? É um fato sabido por todos que a grande maioria das obras audiovisuais é o resultado de um trabalho coletivo e que diferentes profissionais estarão a serviço de uma idéia que será realizada/produzida por um indivíduo que chamamos diretor, podendo este personagem, ser denominado autor da obra. Mas, podemos nos indagar: para quê a obra necessita de um autor?

Podemos por um lado vincular a autoria ao viés formal/estético da obra e ao seu caráter original e criativo. Podemos também pensar do ponto de vista jurídico e do mercado onde essas obras circulam, e do direito autoral, e nesse caso o termo autor é destinado a qualquer pessoa que tenha realizado uma obra, no caso audiovisual, e que terá em decorrência desse fato direitos – financeiros - sobre ela.

Neste livro, os textos presentes buscam refletir sobre o autor da obra audiovisual no contexto estético/formal. Mesmo se consideramos as questões jurídico/legais fundamentais para se compreender as obras cinematográficas e televisivas, bem como sua veiculação na atualidade, esses temas são aqui abordados de forma secundária.

François Jost abre este volume, com um texto que aborda a questão do autor e da autoria no âmbito cinematográfico, buscando refletir sobre o papel do autor no cinema através de comparações com a pintura e a literatura.

No segundo texto trago uma reflexão sobre a posição do autor no cinema documentário visando problematizar a questão da existência da autoria no âmbito desse gênero audiovisual, através do exemplo de alguns cineastas documentaristas como Jean Rouch, Artavazd Pelechian, Chris Marker, Eduardo Coutinho e Frederick Wiseman.

Marcus Freire em seu texto discute e aprofunda questões relativas à autoria no campo do documentário, e tem como prisma o filme etnográfico, analisando a especificidade deste cinema tanto do ponto de vista da autoria quanto do contexto desse gênero ou sub-gênero no campo cinematográfico.

Regina Mota discute a questão da autoria através do exemplo de Glauber Rocha e na sua relação ambígua com o estatuto de autor. A ensaísta, propõe para se pensar o papel de Glauber, por meio da noção de anti-autor.

O texto de Maria Carmem Jacob e Maria Helena Weber aborda a questão da autoria em um produto da indústria cultural de massa, a telenovela brasileira. A partir de dois estudos de caso, as novelas *Duas Caras* e *A Favorita*, Jacob e Weber elaboram uma reflexão para se pensar a autoria da obra televisiva e a questão da política abordada nas duas telenovelas, através do processo criativo coletivo e complexo onde o autor é reconhecido, no mais das vezes, como sendo o escritor/roteirista da ficção seriada.

Observamos com Anna Tous a autoria em ficções seriadas norte-americanas de sucesso, refletindo, através de algumas séries de sucesso veiculadas pelas televisões do mundo todo, o lugar do autor e da autoria em produtos realizados com grande sofisticação de recursos e estratégias de veiculação por grandes canais televisivos norte-americanos.

O último texto do livro, de Rodrigo Barreto, apresenta a questão da autoria vinculada a um produto audiovisual com características bastante específicas: o videoclipe. Barreto se interessa em trazer para o debate videoclipes onde, segundo ele, são observadas marcas autorais

em detrimento do caráter marcadamente comercial vinculado a esses produtos.

Os textos aqui apresentados buscam então compreender o lugar do autor e da autoria tanto em obras cinematográficas quanto televisivas, visando uma compreensão e problematização do status desse realizador ou criador, através do processo de criação e de produção no qual essas obras estão inseridas. A questão da autoria, cinquenta anos após ter sido formulada pelos “jovens turcos” da revista *Cahiers du Cinéma*, se encontra longe de ter perdido o fôlego no debate acadêmico, pois tem suscitado um grande número de reflexões que tem resultado em trabalhos acadêmicos que tentam compreender o lugar do autor no cinema e na televisão como também nas novas mídias. Os textos deste livro visam contribuir para estas reflexões e avançar no debate sobre autor e autoria no audiovisual.

José Francisco Serafim

Sumário

O autor nas suas obras	11
François Jost	
O autor no cinema documentário	33
José Francisco Serafim	
A noção de autor no filme etnográfico	49
Marcius Freire	
Glauber Rocha – autor ou anti-autor?	65
Regina Mota	
Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em <i>Duas caras</i> e em <i>A favorita</i>	79
Maria Carmem Jacob de Souza	
Maria Helena Weber	
El concepto de autor en la series norteamericanas de calidad	121
Anna Tous-Rovirosa	
Do contexto produtivo às obras: autoria, campo e estilos dos videoclipes	171
Rodrigo Ribeiro Barreto	
Lista de autores	201

O autor nas suas obras¹

François Jost

Se os anos 80 foram marcados, do ponto de vista teórico, pelo estudo da enunciação cinematográfica, foram igualmente marcados, de outro ponto de vista, pela volta de uma corrente crítica preocupada com as obras, a sua gênese bem como a sua estética. Enquanto alguns – semiólogos, narratólogos, pouco importa o nome que recebem – mantinham a índole dos anos 60 em recusar qualquer instância antropomorfizante, deixando o autor à porta das suas construções teóricas, outros favoreciam a sua volta pela janela examinando uma pluralidade de obras reunidas sob um único nome.

Paradoxo: é aquele que mais arduamente lutara contra o que a ideia de autor carregava de autoridade e de hierarquia até se fundir no “Grupo Dziga Vertov”, que, em certo sentido, relançou o movimento. Desde uma década, os artigos ou as monografias sobre Godard se multiplicaram e este ano teremos um colóquio.

Paremos um instante neste momento em que a estética do cinema ou a crítica expressam necessidades que não correspondem mais aos desenvolvimentos semio-narratológicos recentes, para observar que esta contradição não é nova, visto que ela se encontra no próprio cerne daquele que contribuiu para matar o autor. De fato, já em 1969, Michel

¹ Tradução do francês de Michel Colin

Foucault reconhece que é vítima de uma contradição: embora ele vise analisar, n' *As Palavras e as coisas*, “[...] tipos de lençóis discursivos que não eram escandidos pelas unidades habituais do livro, da obra e do autor [...]”, ele não deixa de recorrer a nomes de autores (Buffon, Cuvier, etc.) (FOUCAULT, 1969, p. 76). Uma vez identificado este paradoxo, a questão não é mais de evacuar o nome por um subterfúgio – iniciais ou outro – mas de compreender o que se coloca por trás dele. É neste espírito que o filósofo coloca brutalmente esta questão: “O que é um autor?”, mais atento, aliás, aos escritores do que aos outros, o que, diga-se *en passant*, só faz reafirmar esta primazia do literário sobre a constituição do campo das produções humanas (em francês, precisa o Dicionário Histórico da Língua Francesa, autor significa escritor).

O autor, responde em primeiro lugar Foucault, aparece em nossa cultura a partir do momento em que se começa a atribuir os textos a uma individualidade. Este procedimento de atribuição é correlativo a uma concepção da obra, que seleciona e escolhe aquilo que nas marcas deixadas por alguém, constituem sua obra, precisamente. Esta operação aparece como particularmente arriscada no cinema por motivos que estão ligados à própria natureza da obra cinematográfica. A este respeito, o início do cinema é um terreno favorável para observar o processo no ovo.

Como o filme toma o estatuto de artefato? Em que tradição artística ele se situa? Com que tipo de obra ele tem afinidades? A hipótese que eu desenvolverei nas páginas que se seguem é que a dificuldade de delimitar e de definir a figura do autor está ligada à hibridação das obras que ele produz. Mas, comecemos pelo começo e observemos o nascimento do autor de cinema...

O filme como artefato

Admite-se de bom grado, pelo menos no campo artístico, que um autor se define pelo fato de produzir um artefato com uma intenção dada. O que, por exemplo, diferencia, para Arthur Danto, um pacote de sopa Campbell ou a cera para calçados Brillo de uma obra de Warhol não reside nas propriedades visuais dos objetos – eles têm os mesmos – mas no fato de que a segunda é “a respeito de alguma coisa”: ela possui

um *aboutness* que lhe confere sua intencionalidade e que a afasta, qualquer que seja a sua natureza, do objeto real que se pareceria com ela traço por traço. Genette (1995, p. 163) vai mais adiante afirmando que o que conta em um *ready-made*, não é “[...] nem o objeto proposto em si mesmo, nem o ato de proposta em si mesmo, mas a *ideia* deste ato [...]”. Que as discussões sobre a natureza da arte, que continuam a alimentar muitas obras, tenham-se focalizado no escândalo que puderam representar os objetos apresentados por Duchamp ou por Wahrenol deveria ter suscitado mais eco nos esteticistas do cinema. Pois, se a arte moderna marca uma ruptura propondo algo do banal ao mundo da arte que o transfigura, o cinema nasce desta banalidade e sua primeira luta é de encontrar os caminhos de sua transfiguração. Serão necessários mais de vinte anos para que Aragon, dois anos depois que Duchamp tivesse exposto sua roda de bicicleta, observe: “[...] na tela se transformam a ponto de assumir significações ameaçadoras ou enigmáticas estes objetos que, há pouco, eram móveis ou talonários²”. De seu lado, Delluc se maravilha diante da beleza do automóvel, do trem, do pacote, do avião [que] justifica finalmente os poetas.³”

Antes, o cinema não pertencia ao mundo do espírito ou do pensamento, se preferirmos, que é o horizonte suposto por Danto quando ele define a obra pela intenção e por Genette quando ele remete à ideia. Contrariamente ao gesto de Duchamp que intervém no contexto de uma pintura e de uma escultura que se juntaram desde quase dois séculos às artes liberais, o cinema está, durante duas décadas pelo menos, do lado das *artes mecânicas*. Duplamente, poder-se-ia dizer. Tendo entrado naturalmente na era da reprodutibilidade, ele é, sobretudo, e antes de tudo, uma arte da mecânica no sentido próprio, de forma que lhe faz falta de início esta humanidade que lhe conferiria o pleno valor de artefato e que facilitaria a transfiguração do filme em obra.

O mito fundador do cinema, com seus espectadores que se afastam para não serem esmagados por locomotivas ou bondes dirigindo-se a todo vapor para eles, só coloca a ênfase no primeiro aspecto para puxá-lo às vezes para o contrassenso. O efeito de realidade age menos por

2. *Filme*, 16/9/1918

3. *Filme*, 28/1/1918

comparação ou por analogia com seu modelo do que pelo sentimento que ele produz de uma continuidade entre a tela e a sala, isto é da ausência de uma instancia mediatizando a relação entre a imagem e aquele que a olha, fazendo-o duvidar de seu próprio estatuto: ator ou espectador?

Não há mais separação, não há mais vazio, não há mais ausência: entra-se na tela, na imagem virtual sem obstáculo. [...]. Assim também é somente na separação estrita do palco e da sala que o espectador é um ator verdadeiro. Ora tudo hoje concorre para a abolição deste corte. (BAUDRILLARD , 1996).

Esta observação de Baudrillard sobre nossa atual situação se aplicaria da mesma forma àqueles que descobrem o cinema no final do século XIX. *Um hoje* que não data de ontem...

A impressão física – a manejar evidentemente com cuidado – todavia, importa menos do que esta continuidade semântica que nos faz reconhecer na “vista” (no duplo sentido da palavra) a banalidade de nosso mundo, entregue tal qual, sem que ninguém se interponha entre ela e nós, como o diz substancialmente Bazin. Nada mais estranho ao espectador de 1900 que estabelecer relações das fitas Lumière com Poussin, Velásquez ou Chardin – como o faz Aumont (1989). Como é que elas remeteriam a pintores, quando elas nem mesmo são **autorizadas**? Longe de ancorar-se em seres que se nos assemelham, estas marcas são apenas a película do mundo em toda sua banalidade, e se houver beleza, é somente a este que elas devem isto, como o atestam numerosas publicidades da época que elogiam a beleza dos filmes evocando aquela dos lugares filmados.

Filme e pintura

A respeito disto, a recepção do filme se aproxima bem daquela da pintura, com a ressalva de precisar que não se trata nem desta história da pintura reduzida pela doxa à dos grandes pintores, nem de um olhar de especialista sobre os quadros. Será que se deve lembrar que o próprio Poussin, citado há algumas linhas como modelo do pintor, avalia-

va ainda a qualidade da obra com o critério do tema⁴ e que nisto ele só dava testemunho, é verdade um pouco tardiamente, de um modo de recepção que foi majoritário até a implantação daquilo que Nathalie Heinich chama “a intelectualização do olhar”, da qual o cinema é o herdeiro?

Um modo de recepção que esquece o autor em benefício do que ele representou. A beleza natural transita até o espectador de forma que as imagens tomem a aparência de uma marca, de uma impressão, e não de um artefato. Ora, se olharmos mais de perto, esta impressão não decorre unicamente da natureza do cinema; a pintura a provoca já, quase nos mesmos termos: “Escolham um lugar, diz Diderot a respeito de Vernet, disponham sobre este lugar os objetos como os indico a vocês e tenham certeza que vocês terão visto estes quadros.” (HEINICH, 1993, p. 170). Ali, como em outras partes, o cinema mantém laços profundos com a pintura, menos pelo paralelismo destes efeitos – quadro, cores, luz -, menos pela analogia de seu dispositivo, numa palavra: por sua relação ao olho, à vista e à visão, do que por sua relação à mão na qual deve-se buscar o estatuto do autor de filme.

Em uns vinte anos, o cinema vai viver em câmara rápida a evolução da pintura da Idade Média até o século XVII. Nestas duas primeiras décadas, de fato, percebe-se muito bem os três momentos que levam do pintor ao artista:

[...] o pólo do *ofício*, que indexa a retribuição a partir do critério material e estabilizado do produto, o pólo da ‘profissão’ ou da ‘função’, que o indexa sobre o critério relativamente esperado da *persona*, e o pólo da ‘arte’, que indexa sobre o critério flutuante, imaterial e personalizado, do renome adquirido pelo criador. (HEINICH, 1993, p. 107).

Ao “pólo do ofício” corresponde este momento – alguns séculos para o pintor, um pouco mais de uma década para o filmador – em que o executante é pago por metro, de superfície pintada ou de película impressionada, e em função do tema representado. No início do século XVII uma história profana vale 85 000 libras e uma história sagrada 150

4.”A primeira coisa que, como fundamento de toda coisa, é requerida, é que a matéria e o tema sejam grandes.” (POUSSIN apud HEINICH, 1993, p. 140).

000. Uma cena de gênero 50 000, ao passo que uma natureza morta vale apenas 5000. O cinema dos primeiros tempos conhece, da mesma forma, uma cotação dos filmes conforme os gêneros, como o atesta este anúncio encontrado no *Ciné-Journal* que faz uma aritmética simples: “Alugamos por 5 francos os 300 metros incluindo um grande Drama, ou um belo drama e uma comédia⁵”. A classificação das imagens conforme Méliès – com as imagens naturais no patamar mais baixo da hierarquia e as imagens compostas no topo faz eco, aliás, à valorização ao décuplo da “cena de gênero” em relação à natureza morta. Nos dois casos, o tema prima.

Neste estágio, aquele que faz a imagem é apenas um autor, visto que a autoridade do cliente supera a dele própria: o comanditário ordena ao pintor para fazer um retoque em tal ou qual detalhe do quadro, o cirurgião não considera aquele que filma sua operação como um autor⁶. (HEINICH, 1993, p. 35).

Com o pólo da profissão surge a reivindicação do talento. “Os pintores pedem, com mais ou menos razão, que sua arte seja paga não somente na base da quantidade de trabalho necessário, mas antes segundo o grau de sua aplicação e de sua experiência.” (HEINICH, 1993, p. 105). Não é que estamos ouvindo nesta reivindicação, da qual o arcebispo de Florença se fez o eco, na primeira metade do século XV, esta outra dos autores de roteiros que “[...] as obras apresentadas cinematograficamente seriam pagas, não mais por um valor definido, *por metro de positivo* pelos editores, mas em realidade pelos proprietários de salas, a cada representação dos filmes na tela.” (CINE-JOURNAL, 1912). Com este pormenor que a citação se aplica aos autores de teatro. Aliás, é o que observa o Sr. Ducroix, que *Ciné-Journal* qualifica de “um de nossos mais seletos diretores”. Opondo os autores “diretamente interessados” (Zecca e os outros) aos “autores dramáticos”, ele se exclama: “Você deve antever esta resistência, não podendo supor que todos os autores e diretores cinematográficos, não sendo sindicalizados nem societários [...], de mão beijada, vão ceder seu lugar aos seus autores que, em nosso ofício, até

5.Ironia da diagramação: a mesma página justapõe o manifesto de Abel Gance para uma sexta arte e um anúncio para um “milhão de metros” de filmes a vender...

6.Cf. Lefebvre (1996).

aqui não provaram ainda nada.” (CINE-JOURNAL, 1912). Não se pode expressar isto de melhor forma: a autorialidade deve ser atribuída àquele que “prova” alguma coisa por seu talento, assimilado desta vez àquele que coloca em imagens. Como o pintor, que, neste estágio da evolução de sua atividade, substitui a remuneração por peça a um tratamento anual, a uma pensão, o diretor cinematográfico é então engajado pelo “editor”. Neste momento, o autor é realmente, conforme sua definição etimológica, aquele que aumenta a confiança, isto é aquele que vende, o vendedor, e o mediador – embora ele lute pelo direito ao seu reconhecimento -, se esconde atrás daquele que o paga e que assegura a comercialização de sua obra.

Somente o terceiro pólo dá destaque à singularidade de um nome, atestado pela sua assinatura, e a unicidade de um homem conhecido por sua biografia e suas entrevistas. Ele corresponde precisamente a esta função-autor que, no cinema como em literatura, permite a um indivíduo se apropriar de uma obra, período que coincide, em um caso como no outro, com o momento em que surge a questão dos direitos autorais. É somente quando o artista começa a emergir como figura unificadora e identificada que a cópia se torna uma prática condenável: notemos que a palavra “plágio” só aparece em 1760, no alvorecer da figura romântica do autor, e que ela só tem sentidos no cinema para aquele que precede seus colegas na constituição de uma identidade autorial: Méliès.

Mas voltemos a esta primazia da mão que, formulo aqui esta hipótese, condiciona o estatuto do cinema dos primeiros tempos, bem mais que o mimetismo quase obrigado e automático da fotografia (Méliès, aliás, vem reforçar isto, quando afirma: “Eu sou ao mesmo tempo um trabalhador intelectual e um manual. O cinema é interessante porque ele é antes de tudo um ofício manual.”) Marca da realidade como na fotografia, este cinema, de fato pela organização de seu trabalho e a hierarquia de seus ofícios evoca muito mais a gravura; ela também nasceu da impressão, e o estúdio dos primeiros cineastas, aliás, não é sem lembrar o ateliê do gravador da Renascença. Julguem só:

Na parte inferior das antigas gravuras, poder-se-ia ler: *X pinxit, invenit, delineavit, componit* ou *figuravit, Y fecit, indicit* ou *sculpsit, Z excudit* ou *impressit*. Esta hierarquia das assinaturas traduz bem a

segregação que presidia à organização da oficina clássica: no centro o mestre, produtor de idéias, e rodeado de assistentes, muitas vezes reduzidos ao papel subalterno de *executores*. (JUNOT, 1976 apud HEINICH, 1993, p. 48).

As “vistas compostas” obedecem bem a estas três funções: na parte mais alta aquele que tem a idéia, o autor dramático ou o roteirista, no meio, aqueles que fazem, nesta circunstância, seja os intérpretes, os atores e aqueles que imprimem o que estão vendo, os técnicos de manivela, na parte inferior da escala.

Todos os esforços daqueles que, por outro lado, lutavam para o reconhecimento de seu trabalho, os “autores e diretores cinematográficos”, visavam a identificar o que inventa com o estúdio (*invenit*), mas não para mudar verdadeiramente esta hierarquização que concedia, para o filme como para a gravura, o privilégio autorial ao *inventor* da idéia e a negar toda autorialidade, pelo contrário, ao responsável pela impressão da imagem (no papel ou na película).

Portanto, na origem, se o cinema pede emprestado à pintura, não é a esta atividade liberal, liberada e intelectualizada que ela se torna tardiamente, mas a esta “fábrica de imagem” que era a oficina submetida a esta maldição da mão, condenada à falta, simples executante do espírito de outro e submetida à autoridade de seu doador ou de seu ordenador. Por que é que o cinema, contemporâneo do impressionismo, volta a uma idéia do pintor e da pintura anterior ao romantismo? Esta questão não se coloca de fato a não ser que se reduza a história a simples cortes temporais onde a sincronia dita sua lei, e que se tire da concomitância uma série de influências ou de conivências: o cinema e a psicanálise, o cinema e o impressionismo, etc. Assim como eu o mostrei em outro lugar, o cinema é mais próximo de um modelo popular do cérebro, do sonho e da alucinação, que da teoria do inconsciente; ele revive, com alguns séculos de atraso, a condição das artes mecânicas, simplesmente porque ele é percebido em primeiro lugar como uma atividade manual. (COSANDEY; GAUDREAU; GUNNING, 1992). Mas não qualquer uma: mais do lado das artes do cenário do que das artes do desenho. Como se sabe, esta oposição permitia ainda estabelecer uma gradação entre as especialidades desses artistas. Embora fossem todos menosprezados em relação às artes liberais, as artes mecânicas não estavam

todas no mesmo nível: “no contexto de desvalorização do “manual” em relação ao “espiritual”, insiste N. Heinich, um certo privilégio estava ligado a toda técnica que, engajando uma mão – mais que uma multiplicidade de mãos anônimas, ou pior, das máquinas -, manifestava a preeminência do gesto (traço de lápis ou de pincel) sobre a ação mecânica (fusão, pressão, tecelagem), do órgão (mão, olho) sobre a ferramenta (forno, martelo, tear) e, por isso mesmo da pessoa sobre a matéria, do humano sobre o desumano, do único sobre o repetitivo. Uma fronteira separava os “processos de expressão direta” das outras técnicas, dependendo principalmente destes critérios materiais que são a dimensão, o custo dos materiais e a mão de obra.” (HEINICH, 1993, p. 39). Por todos estes motivos, os tapeceiros, bordadores, marceneiros, bronzeadores, etc. eram desvalorizados em relação àqueles que faziam diretamente imagens: os pintores.

Explica-se sem dificuldade, nestas condições, que os diversos ofícios que participam da confecção das “vistas naturais” como das “vistas compostas” se aproximam mais do estatuto das artes do cenário que das artes do desenho. O gesto daquele que gira a manivela deve perder toda individualidade até tornar-se mecânico, repetitivo para ser perfeito. O paradoxo do operador de manivela é que sua habilidade manual deve tender a uma perfeição que faz esquecer sua mão e que se aproxima a tal ponto da máquina que se pode substituir qualquer operador de manivela tão hábil quanto ele. Testemunho disto é o fato que durante todo o cinema mudo, a expressão “operador de manivela”, às vezes transformado em “operador de moedor de café”, terá uma conotação muito pejorativa⁷.

Quanto aos filmes rodados em estúdio, pelo papel determinante que eles dão às telas pintadas, das quais Méliès relembra as grandes dificuldades de execução, aos móveis e aos diferentes truques dos quais são objeto, aos trajes, eles estão ao mesmo tempo do lado das artes do cenário e da decoração midiaticizada, e não desfrutam, neste título, deste relativo privilégio que se confere à expressão direta. Não é surpreendente, nestas condições, que eles não sejam suficientes para elevar ao nível de artistas aqueles que as executam.

⁷ “O filme que escandaliza nossos operadores de manivela...”, *Le Temps*, 4 de abril de 1919, 3/2, mencionado por Jean Giraud, *Le lexique français du cinéma. Des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958.

Alografia/Autografia

Gravura, desenho, executante, intérprete, cópia... Por trás destas palavras, que surgiram no decorrer desta abordagem histórica, aparece em filigrana outra problemática, mais filosófica, a da autobiografia e da alografia. Lembremos que para Nelson Goodman, uma obra autográfica se define pela possibilidade de ser copiada e pelo fato que se pode, com todo direito, distinguir entre o original e suas contrafações eventuais. Com a obra alográfica, pelo contrário, a própria ideia de cópia perde seu sentido: copiar a obra é refazê-la. Assim como é possível, por exemplo, refazer falsos Rembrandt ou falsos Vermeer (não se privaram em fazê-lo), não se pode copiar rigorosamente *Em busca do tempo perdido* sem refazê-la na mesma hora, e se pode propô-la ao leitor em múltiplas tipografias sem por isso mudar a obra. No filósofo americano, a alografia é antes de tudo ligada à existência de um sistema notacional que permite a diversos intérpretes tocar de nova a obra sem por isso modificá-la ou contrafazê-la: pode-se claro fazer passar uma execução por outra – apresentar o *Concerto em memória de um anjo* como uma gravação pirata de Menuhim, quando em realidade ele é tocado por meu tio -, mas este engodo sobre o intérprete não é por isso uma cópia da obra de Berg.

Para qualificar estes sistemas notacionais que permitem identificar a obra diversamente interpretada, Goodman emprega a palavra “partitura”, que ele define assim: “Uma partitura, quer seja utilizada ou descartada para conduzir uma execução, tem como função primordial de ser a autoridade que identifica uma obra, de execução em execução.” (GOODMAN, 1990, p. 166). Embora a reflexão do teórico não trate abertamente desta questão, ela traça, no entanto, uma fronteira entre dois tipos da autor: o autor autográfico e o autor alográfico, supondo implicitamente diversos tipos de relação, mais ou menos distante, entre o autor e a obra.

O pintor ou o desenhista mantém sempre uma relação direta com sua obra. O esboço, claro, pode conter em germe o quadro, mas ele não define uma obra no sentido em que ele delimitaria uma classe de execuções; ela é uma obra, não atuando como caráter numa linguagem notacional. Neste regime autográfico, a autenticidade se julga apenas

referindo o ato ao seu autor, concebido como causa eficiente, e portanto, mantendo uma relação indicial com seu objeto.

Pelo contrário, a obra do músico é “liberada” de sua “dependência em relação a um autor, a um lugar, a uma data ou aos meios de produção particulares.” (GOODMAN, 1990, p. 234). Ou, melhor dito, ela circula longe dele e, entretanto, com a segurança de uma permanência que fornece a notação. A partitura define a sua obra, determinando a classe de execuções que lhe pertencem (inclusive quando ele prevê percursos facultativos como em alguns compositores modernos). Inversamente, ela é determinada, de forma única, pelo sistema notacional que a rege: a execução é para Goodman apenas a exemplificação da partitura. O autor está presente nas diferentes execuções de sua obra sob a forma abstrata de uma autoridade cujo poder pára aí onde começa a performance.

Logo que se olha para as artes do espetáculo – e, especificamente, do palco – estas idéias da autorialidade perdem sua clareza. A performance teatral enquanto ela retoma os diálogos escritos pelo dramaturgo se identifica mais ou menos com o autor de uma partitura. Pelo contrário, as indicações cênicas, o jogo dos atores, a descrição do cenário – as didascalias – são muito mais *scripts*. Denotações de objetos não verbais, “aproximativamente notacionais” (Goodman), eles deixam ao diretor teatral sua margem de manobra. Quanto à versão cinematográfica e muda do diálogo, vejamos o que Goodman diz:

Um *script* de cinema [melhor seria falar de um roteiro] não é nem a obra filmica nem uma partitura para executá-la, mas, embora seja utilizado na filmagem, ele está sob outros aspectos numa relação com a obra que é tão vaga quanto uma descrição verbal de uma pintura à própria pintura. (GOODMAN, 1990, p. 250).

Como definir então o cinema?

Goodman não diz muita coisa sobre isto. Provavelmente porque, como diz Genette, ele pertence à categoria dos “monstros multimidiáticos”. Mistura de matérias da expressão múltiplas, ele toma emprestado, sem nenhuma dúvida, a vários regimes.

Enquanto fotografia animada, ele depende da mesma lógica que a fotografia. Assim como esta, ele se coloca do lado do “regime autográfico múltiplo” entendido por Goodman como arte “cujos produtos são

singulares” [somente] em primeira fase” (GOODMAN, 1990, p. 48). Enquanto impressão, encontro do mundo e de um sujeito argêntico, ele é singular; pelas cópias que dela se pode tirar, ele é múltiplo. E se deveria restringir estas considerações à imagem canônica: alguns filmes como *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1957-1960), fazendo sucederem-se tempos de imagens pretas e brancas, podem ser refeitos por qualquer um que possua a fórmula que dá o recorte. Melhor: um filme em imagens de síntese, como *Toystory*, inteiramente produzido conforme um sistema de notação numérica pode ser executado por qualquer um que possua o algoritmo gerando as imagens e ele pode mesmo circular independentemente de sua representação visual sob forma de arquivos.

Estes dois tipos de filmes se prestam perfeitamente a este teste de concordância ortográfica que permite assegurar-se que a execução corresponde às propriedades da partitura que a gera ou que ela repete. Contrariamente à gravura, cujos diversos exemplares não podem ser verificados em função deste teste.

Na sua vertente cênica, aquela da performance de ator, o cinema está ainda do lado da autografia, visto que ele reproduz, capta a identidade numérica de uma performance, a tal ponto única que o diretor, antes da montagem, escolherá a tomada que ele prefere. Esta unicidade é, no entanto, contestável: o jogo do ator – e especialmente o jogo de tal ator conhecido – é frequentemente codificado a tal ponto que as diferentes performances constituem uma série de gestos tantas vezes repetidos que se tornam imitáveis. Pensemos em Carlitos e as suas múltiplas imitações ou em Louis de Funès, imitação dele mesmo: a contrafação é coisa de traje e de maquiagem.

E a *mise en scène*? Genette admite como Goodman que ela escapa parcialmente à notação. No entanto, para o teórico francês, a notação é, de fato, um indício da alografia⁸, mas ela não poderia constituir uma condição necessária: por um lado, “[...] de jeito nenhum é necessário saber ler a música para reproduzir de ouvido uma frase musical [...]

8. Goodman afirma, apesar do que Genette diz: “[...] uma arte parece ser alográfica na medida exata em que é justificável por uma notação [...]” (GOODMAN, 1990, p. 154).

(GOODMAN, 1990, p. 100)”⁹; por outro lado, toda obra pode ser objeto um dia ou outro de um sistema de notação, inclusive um prato para um crítico gastronômico hábil em restituir a receita, de forma que, como o afirma Goodman (1990, p. 140), a autografia não passa nunca de um estágio de evolução artística anterior à alografia. Mas, sobretudo, Genette afirma que, a despeito da dificuldade de notação que ela coloca, ela se oferece à (de)notação, conceito que ele vai substituir à “partitura” goodmaniana. Contrariamente a este, que considera “[...] a obra alográfica como uma simples coleção de ocorrências ou de exemplares (‘réplicas’) não totalmente idênticas, mas que uma convenção cultural coloca como equivalentes [...]”, Genette não entende bem “[...] em que consiste esta equivalência sem recorrer a qualquer idealidade, fosse sob os termos de ‘propriedades constitutivas’, de ‘identidade literal’ (*sameness of spelling*) ou de ‘conformidade’ (*compliance*) de uma execução a uma (de)notação [...]”, de forma que se pode conceber a obra alográfica como um “objeto de pensamento que define exaustivamente o conjunto das propriedades comuns a todas as manifestações”. (GOODMAN, 1990, p. 115). Este objeto “ideal” é constituído pela redução alográfica, operação que “acontece cada vez que um ato físico (movimento corporal ou emissão vocal) é ‘repetida’ ou que um objeto material é reproduzido de outra forma de que por uma impressão mecânica, e que consiste em reduzir “[...] um objeto ou um acontecimento, após análise e seleção, aos traços que ele partilha, ou pode partilhar, com um ou vários objetos cuja função será de manifestar como ele sob aspectos fisicamente perceptíveis a imanência ideal de uma obra alográfica. (GOODMAN, 1990, p. 103).. Em outros termos, que uma execução ultrapasse amplamente seu sistema de notação não impede de considerá-la como uma de suas manifestações: que Mozart, após ter escutado o *Miserere* de Allegri na Capela Sixtina, volte para casa e anote tudo o que ele ouviu não significa para Genette, que ele transcreveu todos os matizes da interpretação, mas somente que ele reduziu a obra às suas “propriedades constitutivas.”

9. Parece-me que Goodman não diz outra coisa quando ele afirma na citação apresentada *in extenso* acima: “Uma partitura, *quer seja utilizada, quer seja preterida* para conduzir uma execução...” (GOODMAN, 1990, p. 100). Que se possa reproduzir uma canção sem se conhecer a música não impede que se possa, inversamente, anotar o que alguém está cantarolando sem conhecer a escrita musical e depositá-la na sociedade dos autores... O que seria mais árduo para uma mímica.

(GOODMAN, 1990, p. 117). No que concerne as obras para as quais não existe um sistema estrito de notação (contrariamente à música e, em certos casos, à coreografia) designando os meios verbais ou outros que permitem de prescrever a execução de um objeto de imanência, Genette prefere falar de denotação mais do que de notação, “[...] visto que se trata a cada vez de estabelecer, por um meio ou por outro, e geralmente convencional, de representação, a lista das propriedades constitutivas deste objeto ideal..” (GOODMAN, 1990, p. 109).

A relação da peça com a representação teatral, do roteiro ao filme, não é mais tão vaga, portanto, que para Goodman, visto que as didascalias constituem um sistema de denotação prescrevendo a execução, mesmo se “os *scripts* verbais encarregados de ‘notar’ objetos não verbais, como as didascalias dramáticas ou as receitas de cozinha, sofrem (a respeito disto) todos os equívocos e todos os deslizamentos progressivos próprios à “linguagem discursiva”: se uma didascalia prescreve “poltrona Louis XV” sem precisar a cor, o diretor teatral não podendo respeitar esta alquimia, coloca, por exemplo, uma poltrona Louis XV azul”. Genette propõe o esquema seguinte:



Fonte: GOODMAN, 1990, p. 108

Como se vê à leitura deste esquema, a obra encenada é por parte alográfica, por parte autográfica. O lado direito, aquele da “denotação”, supõe que as diversas versões de uma peça, as diversas encenações podem ser mais ou menos notadas e, portanto, de novo apresentadas, e, no final das contas, que as diferenças inevitáveis de uma noite a outra, não vão além do que se julga aceitável em nome da redução alográfica. O lado esquerdo, pelo contrário, deixa à representação, performance singular de um elenco de atores, sua parte de autografia.

Será que se deve admitir com Genette que a relação de denotação à imanência ideal da *mise en scène* é suficientemente prescritiva para engendrar uma série de execuções equivalentes ou deve-se aceitar a concepção, mais restritiva de Goodman, que subordina (pese ao que Genette diz) a alografia à notação? Para responder esta pergunta, não me pareceria inútil de submeter a obra a um teste de reversibilidade: será que a *mise en scène* extraída das didascalias é equivalente àquilo que a gente nota no a posteriori para conservá-la? Provavelmente não, e Genette o admite. Será que se pode, mesmo assim, apesar desta restrição, tratar a *mise en scène* conforme o regime alográfico? A questão mereceria um longo debate que me afastaria de meu objetivo e me contentarei, portanto, em voltar ao campo do qual eu parti, o cinema dos primeiros tempos, para constatar que ele pende para Genette. Se se pensa com ele que o regime alográfico é menos ontológico que assunto de convenção cultural e de *uso*, e que não existe obras alográficas sem arte alográfica, somos forçados a constatar que o filme é recebido, em primeiro lugar, como uma obra alográfica (mesmo se esta hipótese vá de encontro à carta goodmaniana, que quer que a autografia preceda a alografia).

As diversas versões das tomadas de vista Lumière – por exemplo, as três versões da *Saída das fábricas* – não são consideradas como cópias pelo espectador de 1900, o que lhes conferia um estatuto autográfico, mas como fitas intercambiáveis ou equivalentes (aliás, não é muito diferente hoje para o conjunto do público, fora os especialistas). Quanto às tomadas de vista compostas, sabe-se que durante vários anos, os roteiristas depositavam seus “*scripts*” tanto para o teatro quanto para o cinema, o que atesta que as diferenças materiais entre peça e transposição para filme não eram consideradas pertinentes e que o roteiro era, mais ainda do que para as encenações, uma idealidade. Não há melhor ilustração que esta exclamação de Delluc, ao ver *A décima sinfonia*: “Aqui temos um filme que não poderia ser executado por outro qualquer, visto que seu *autor manifesta-se* nele em tudo¹⁰.” Melhor dito impossível... e nos termos goodmanianos!

O nascimento do cineasta coincide com este momento em que o filme é pensado como uma atividade *autográfica*. Antes, o filmador ou

10. Louis Delluc, “Notes pour moi”, *Le Film*, 28 de janeiro de 1918, Os itálicos são meus...

o compositor de vista não passa de um *executante* anônimo e substituível de uma imanência ideal que é a peça do autor dramático ou o roteiro do autor cinematográfico. Alguns, provavelmente raros, chegam a pensar que o filme depende da notação: “Cinematography is a form of notation by image, as arithmetic and algebra are notations by figures and letters.” (ABEL, 1993). Durante quase duas décadas, a autografia do filme é percebida apenas na *performance* do autor, por isso sua preeminência nas publicidades. Ou, talvez mesmo, e mais frequentemente, aventuras de um personagem recorrente, digamos Rigadin, deslocando a autorialidade a montante do filme para sua manifestação *cinegráfica*. Sem qualquer dúvida, há no cinema dos primeiros tempos, esta idéia que, como o diz o roteirista de *Sunset Boulevard*, os personagens são os verdadeiros atores do roteiro. O registro visual não retira nada à autografia da *performance* e não acrescenta nada tampouco – o filme é uma obra autográfica múltipla, conforme a definição de Genette, porque ele é reduzido ao ator ou à sua vertente fictícia, e não porque ele definiria uma forma de ver o real, única ao ponto de ser irredutível a uma simples execução.

Por enquanto, nós temos considerado o filme enquanto tal, fora do contexto, como manifestação visual mecânica, sem prestar atenção àquilo que ele se torna quando é projetado na sala. Espetáculo engabelador, ele sofre duas transformações maiores. A presença – e, mesmo, a pregnância – de um texto oral pronunciado na sala dá à atividade narrativa uma preeminência: de atividade mecânica, submetida à mão, o filme se torna um relato, prescrito e organizado pela liberdade do logos, de forma que ele deslize um pouco mais ainda para a autografia que lhe confere a singularidade desta *performance* de ator na sala. O espectador se encontra, finalmente, em uma situação que de certa forma relembra o ouvinte do aedo antigo ou do trovador medieval. *A canção de Roland*, por exemplo, conhecida hoje por sete manuscritos, diferentes por sua data, seu dialeto, sua versificação, é uma “obra fundamentalmente movediça”, como o observa Zumthor (1972, p. 226), cujas versões escritas - os textos de hoje - são apenas os estados de uma obra que é ao mesmo tempo “fora e hierarquicamente acima das manifestações textuais”. Os catálogos relatando as histórias dos primeiros filmes fixam um estado

da obra da qual cada uma das interpretações engambeladoras, deixando livre curso à imaginação do “conferencista” pode ser considerada como uma versão, infelizmente perdida.

A autografia medindo-se amplamente pelo critério da improvisação, pode-se imaginar o quanto, submetido a uma palavra emanando do mesmo lugar que o espectador – com o poder de ancoragem que a semiologia evidenciou – este relato devia contribuir para construir a seus olhos um verdadeiro autor¹¹ (assim como, hoje, o autor de uma reportagem de Jornal televisivo aparece primeiro como o jornalista que comenta as imagens). Para dizer as coisas em termos genettianos, que convêm muito bem no caso, descrever-se-ia de bom grau o estatuto dos primeiros filmes da forma seguinte: alográficos enquanto registros do real ou de uma *performance* concebida como autográfica, eles se apresentam, enquanto espetáculos, como obras (a palavra aqui é questionada) que imanam em vários objetos não aparecendo verdadeiramente como idênticos e intercambiáveis por causa mesmo da performance em sala do engambelador. Pluralidade de imanência que, como acrescenta Genette a propósito da canção de gesta medieval, “acompanha-se de uma pluralidade de autores que assina, se assim se pode dizer, o anonimato deste tipo de obra ou a incerteza de atribuição que simboliza a existência contestada de Homero.” (GAUDREAULT, 1996, p. 226). Nestas condições, a identidade autorial se apóia ao mesmo tempo sobre a convicção de participar de uma tradição da narrativa, da qual o engambelador só alonga a série. Donde a presença, em todos os cinemas dos primórdios, da Paixão, das lendas e das epopéias medievais próprias de cada país. Rainer Rochlitz (1995) observa que,

[...] historicamente, a redução ‘alográfica’ em literatura deveria ser situada no momento da passagem à literatura escrita, e mesmo à imprensa, definindo a identidade da obra, independentemente da voz do narrador e de suas entonações, independentemente também da presença de seus ouvintes.

Da mesma forma, poder-se-ia formular a hipótese que a autorialidade do cineasta nascerá com a transferência da narrativa da autoridade do

11Gaudreault (1996, p. ?) vá neste sentido : “[...] o operador da sala se apropria literalmente dos filmes, e imprime neles a sua marca [...]”.

engambelador – que sabe como o autor-vendedor já evocado, vender o filme que ele apresenta graças à sua engambelação – à mediação indefinidamente reproduzível dos intertítulos. Com estas palavras no filme, este se estabiliza, abandonando esta influência que apenas a oralidade, e as improvisações que ela permitia, favorecia. Não é um acaso, claro, se a chegada dos intertítulos é concomitante da luta dos autores de roteiros para serem pagos em função do sucesso. A palavra circulando então sob a forma alográfica do escrito – a tal ponto alográfica que se coloca hoje, em certos casos, a questão da autenticidade dos intertítulos – o autor-vendedor é de certa forma rechaçado fora da sala, o operador tornando-se por isso mesmo, um simples executante de um espetáculo preconcebido, anotado e gravado na película.

Estes desenvolvimentos convencerão, pelo menos eu espero, que o autor de uma arte alográfica não se identifica com o autor de uma arte autográfica, conclusão sobre a qual nem Goodman nem Genette insistem. Não é o propósito deles. De onde vem a diferença entre eles? Em primeiro lugar, já disse, do fato que no regime alográfico a autoridade é, de certa forma distendida da execução da obra, simplesmente porque ela é midiaticizada. Quem é que aplaudimos numa representação de *Don Giovanni*? Mozart ou Van Dam? Mozart ou Lorin Maazel? Provavelmente mais os segundos do que os primeiros. Este exemplo sugere que, quando estamos em presença de artes que mesclam regime alográfico e regime autográfico, os segundos prevalecem na avaliação que fazemos deles. *Don Giovanni* mal apresentado será vaiado, embora Mozart nada tenha a ver com isto. Darei a explicação seguinte: o que valoriza a autografia é o sentimento que mediante ela o corpo, como individualidade única e insubstituível, nele se inscreve. O manuscrito de *Madame Bovary* vale mais do que sua edição Garnier-Flammarion (embora seja bem mais difícil para ler) e preferimos hoje sentir a mão de um pintor do que estar frente a um quadro “polido” demais. É a revanche das artes mecânicas.

Portanto, o que é um autor de filme?

Em primeiro lugar, uma condição transcendental que permite distingui-los dos objetos naturais: é o estágio da autor-ização [rever o termo do tradutor e talvez seja necessário incluir o termo francês utilizado

por Jost - *l'auteurisation*. Em seguida, uma instância variável conforme se reduza o filme ao seu roteiro, como nos primórdios do século, e que se constrói a identidade autorial como uma autoridade midiaticizada, conforme se lance a âncora no jogo do ator reduzindo a transformação trazida pelo registro, ou que, finalmente, se encontre sua origem em um corpo particular, aquele do filmador ou aquele do suposto-diretor que exerce um olhar particular sobre o mundo¹². Tendo aparecido em momentos diversos da história do cinema estas diferentes figuras, alográficas, autográficas – às quais correspondem respectivamente o autor adaptado, o roteirista, e o roteiro, o ator, a interpretação cênica, o suposto-realizador e o filmador -, são também três maneiras, para o espectador de hoje, de construir o autor.

Para o “produtor”, considerar o autor como instância de um regime alográfico, é ou considerar que a câmera não traduz um olhar, mas uma vista (os operadores Lumière), ou que o roteiro é a tal ponto codificado, organizado conforme um sistema de notação que o aproxima da partitura, que o executante cinematográfico que opera a transcrição em imagens é menor: é Pathé ou Gaumont com seus diferentes diretores; é sobretudo o *producer-unit-system*, em que o “*director*” era condenado, salvo raras exceções, a seguir o roteiro escrito por outros, e onde o filme, em certos casos, era retomado por um novo *director*. Mas onde o próprio roteiro, como a filmagem para vir, era objeto de um verdadeiro sistema de notação. Não somente assiste-se a uma padronização do formato do script, com uma organização indefinidamente reiterável, mas também da própria maquiagem, notado graças a uma “*chart*” que descreve as superfícies da pele e os produtos a aplicar, para melhor assegurar uma continuidade entre os dias de filmagem. Assim também, esquemas extremamente precisos prescrevem como uma verdadeira partitura a iluminação, o lugar da câmera e os movimentos de microfone (BORDWELL, STAIGER, THOMSON, 1985, p. 322-325). De forma que o roteiro é concebido como uma partitura, bem mais do que Goodman o crê, cuja execução por um diretor de teatro não modifica a natureza profunda.

12. Eu chamo “*suposto-realizador*”, a instância que se credita de uma intenção discursiva : a de “falar cinema” e *filmador empírico*. A instância a quem é remetido a filmagem na sua materialidade e nos seus acasos eventuais (Cf. *Un Monde à notre image*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992)

Se, portanto, como eu adiantei em *Un monde à notre image*, a recepção do filme como o artefato supõe três operações – 1. A autorização [*l'auteurisation*]mesmo caso acima; 2. a identificação do autor, passando especialmente pela atribuição de um nome; 3. a identificação de uma intenção -, o autor não é somente um nome e substituí-lo por iniciais não basta para anular sua função nem a idéia que se tem de sua autoridade, mais ou menos mediatizada. Conta sobremaneira, na interpretação do filme, esta oscilação entre a atribuição alográfica e a atribuição autográfica. Dizer de um filme que ele é da Warner Bros ou da MGM, é recolocá-lo numa série em que nenhuma obra se distingue da outra, ou nenhuma é, tampouco, imitável ou contrafaciente, porque todas pertencem à repetição indefinida de um modelo sem começo nem fim (como testemunha a apelação, por exemplo, Série B). Atribuí-lo a Mervin Le Roy ou a Minnelli, como o faz o cinéfilo, é extraí-lo desta roteirização concebida como uma partitura, e postular que estes dois “*directors*” marcaram com sua individualidade corporal – olhar, direção de atores, visão do mundo – o registro da denotação genettiana.

Historicamente, o processo de atribuição do filme a um autor foi longo e flutuante. Esta hesitação, compreende-se, está ligada em primeiro lugar à pluralidade dos campos artísticos aos quais o cinema tomou de empréstimo sua linguagem compósito, mas também a condição de seus artesãos. Pode-se decidir a questão do autor do filme por uma afirmação peremptória de uma hierarquização daqueles que concorrem para sua fabricação. Prefiro, pessoalmente, pensar que se a autorialidade passa de mão em mão, ou de uma figura à outra, é porque a obra cinematográfica mescla intimamente a autografia e a alografia, concebidas não como realidades constitutivas, mas como os usos que se faz delas.

Referências

ARAGON, Louis. Du décor in *Le film*, 16/9/1918.

AUMONT, Jacques. **L'Œil interminable**. Paris: Seguiet, 1989.

BAUDRILLARD, Jean , 1996, “Ecran total”, **Libération**, 6 maio 1996.

BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMSON, K. **The classical Hollywoodian Cinema**, New York: Columbia University Press, 1985.

COSANDEY, R.; GAUDREAU, A; GUNNING, T. Métaphysique de l'apparition dans le cinéma des premiers temps. In: _____. **Une invention du diable?**. Québec-Lausanne: Presses de l'Université de Laval-Payot, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Boletim da Sociedade Francesa de Filosofia**, sessão de 22 fev. Paris: Sociedade Francesa de Filosofia, 1969, p. 76.

GAUDREAU, André. Les champs de l'intervention cinéastique" à l'époque du cinéma des premiers temps. In: COLÓQUIO PRIMA DE L'AUTORE, Udine, março de 1996.

GENETTE, Gérard. **L'Œuvre de l'art.**, Paris: Seuil, 1995.

GOODMAN, Nelson. **Langages de l'art** (1968),, Nîmes, Ed. J. Chambon, 1990, p. 166.

HEINICH, Nathalie. **Du peintre à l'artiste.** Paris:, Ed. de Minuit, 1993.

JOST, François. Métaphysique de l'apparition dans le cinéma des premiers temps. In: _____. **Une invention du diable ? Cinéma des Premiers Temps et Religion.** Laval: Presses de l'Université de Laval; Ed. Payot Lausanne, 1992. p. 263-273.

LEFEBVRE, Thierry. **Le film scientifique et son auteur.** Colóquio *Prima de l'autore*, Udine, março de 1996.

ROCHLITZ . Rainer. L'identité de l'œuvre d'art. **Critique**, n. 574, p. 131-159, mars 1995.

O autor no cinema documentário

José Francisco Serafim

Busca-se aqui propor uma discussão sobre uma questão que está na atualidade bastante presente no domínio do audiovisual, ou seja, o que vem a ser o autor de um filme. E como elemento complicador tentaremos fazê-lo no que concerne ao gênero documentário.

Se observarmos a recente produção de textos sobre cinema, sobretudo em línguas inglesa e francesa, perceberemos uma produção substancial de livros, revistas, que tem dedicado muitas de suas páginas para tentar compreender, pontuar, comentar questões vinculadas à autoria no domínio do audiovisual. Podemos citar alguns exemplos como os textos da antologia publicada em 1981 por John Caughie *Theories of authorship*, o livro *Film and Authorship* organizado por Virginia Wright Wexman, como também o livro editado por David Gestner e Janet Staiger, *Authorship and Film*, (os dois últimos de 2003). No âmbito brasileiro, em 1994 Jean-Claude Bernardet lançou o livro *Autor no Cinema*, onde discute sobretudo as idéias de autoria no domínio do cinema brasileiro, vale a pena lembrar, também, os dois artigos sobre autoria (Edward Buscombe e Stepehn Heath) que fazem parte da coletânea organizada por Fernão Ramos *Teoria contemporânea do cinema* (2005). É importante sublinhar que os textos presentes nestes livros priorizam o cinema ficcional. A fim de preencher esta lacuna, teremos um número

especial da revista francesa *Documentaires* de 1999, dedicado à questão da autoria no documentário.

No domínio da escrita teremos dois outros pensadores que se debruçarão sobre a questão, inicialmente Roland Barthes que em 1968 escreve o texto “*La mort de l’auteur*”, onde observa que

[...] sabemos hoje que um texto não é feito de uma linha de palavras, indo em um sentido único, de alguma forma teológica (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus) mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original, o texto é um tecido de citações, vindas de mil nichos da cultura. (BARTHES, 1984, p. 67).

Já Michel Foucault em 1969 se interrogará sobre o que é um autor, propondo uma crítica da noção de autor. Para Foucault (1992, p. 33) “[...] a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história da filosofia e das Ciências...” e irá mais a frente tratar da “[...] relação do texto e do autor, a maneira como o texto aponta para esta figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência.” (FOUCAULT, 1992, p. 34).

Observamos nas indagações desses dois últimos pensadores um questionamento sobre os modos de funcionamento daquilo que denominamos autor, e é importante observar que apesar dessas possíveis aparências negacionistas da relevância do papel do autor, tratando-se aqui de escritores, é paradoxal que tanto Barthes como Foucault se consolidaram graças à obra deixada por eles como dois autores e mesmo grandes autores do século passado, pelo menos do terreno das idéias. Utilizamos aqui uma importante noção para se buscar compreender esta questão, a de campo, formulada por Pierre Bourdieu (1998), ou seja, a do reconhecimento destes dois autores no campo da literatura e das idéias no qual eles estão inseridos.

No que tange ao cinema, a questão de autor e autoria de um filme será questionada inicialmente, sobretudo, na França por alguns críticos da revista *Cahiers du Cinéma* em meados dos anos 1950. A base deste questionamento será o artigo de Alexandre Astruc, escrito em 1948 “O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta”, neste Astruc propõe a possibilidade de o cineasta realizar uma obra pessoal, original,

comparando o labor fílmico ao trabalho do escritor, que está com sua caneta em face da página branca.

Outro importante artigo para se compreender as questões de autoria foi escrito em 1954, pelo então crítico da *Cahiers du Cinéma*, François Truffaut, “Uma certa tendência do cinema francês”, no qual escreve contra um tipo de cinema francês, onde ataca de forma virulenta a tão apreciada qualidade francesa, observando na maioria dos filmes do período meras adaptações literárias realizadas sem dúvida com boas, ou mesmo excelentes qualidades técnicas, mas conseguindo resultados insípidos e sem nenhum interesse.

Estes dois textos críticos servem de base para a discussão que se seguirá poucos anos depois pelos então denominados “jovens turcos” da revista *Cahiers du Cinema*, e, sobretudo, através do artigo de Truffaut “*Ali Baba et la ‘politique des auteurs’*” (1955), que dará início a uma longa polêmica sobre o que é um filme de autor. Procura-se dar as “*lettres de noblesse*” a um grupo de diretores do cinema ficcional norte-americano, observando que nem tudo o que Hollywood realiza deve ser menosprezado, desta forma, propõe-se a reabilitação de alguns cineastas norte-americanos, como John Ford, que já havia realizado até aquele período uma vasta obra fílmica, dedicada quase toda ela ao gênero western. Howard Hawks, Nicholas Ray ou Alfred Hitchcock serão outros destes diretores que obterão destes críticos a benesses de ver seu cinema reabilitado.

Pouco tempo depois caberá ao crítico e teórico Andrew Sarris, transpor estas questões para o outro lado do Atlântico, dando continuidade a esta discussão, já propondo uma modificação de denominação, de política de autores para teoria do autor. Na Inglaterra a revista *Screen* entrará neste debate propondo inicialmente uma análise de alguns diretores hollywoodianos visando alçar alguns deles a categoria de autor.

Toda esta discussão diz respeito ao filme ficcional, buscando-se compreender e valorizar certos filmes, mesmo quando realizados sob a égide dos grandes estúdios norte-americanos. André Bazin será a voz destoante deste conjunto, propondo cautela quanto a esta reflexão sobre o autor e se questionando em relação aos critérios que deveriam estar na base para se creditar a um cineasta o epíteto de autor. Bazin

escreve dois artigos sobre a questão, no primeiro de 1955, “*Comment est-ce possible être hitchcocko e hawkiano*”, pontua a necessidade de se tomar precauções com esta questão polêmica e no artigo de 1957 “*De la politique des auteurs*”, faz uma análise da situação do autor e da autoria assumindo uma posição muito mais crítica sobre o assunto que a dos ‘jovens turcos’ da revista.

Se as questões sobre autor e autoria relacionadas ao filme ficcional ainda hoje causam polêmica e debate no meio acadêmico e da crítica, o que dizer sobre estas mesmas questões só que agora no âmbito do cinema documental. Aqui entramos numa seara ainda pouco discutida pelos teóricos.

É importante sublinhar que o cinema, independentemente do tipo de filme realizado, está inserido em um trabalho industrial e está igualmente bastante vinculado aos avanços tecnológicos do setor. Um filme ficcional, por exemplo, exige, mesmo no caso de curtas-metragens, uma equipe mínima composta no mais das vezes por uma dezena de pessoas. Sendo que a base do trabalho se encontra em um roteiro, texto escrito, a partir de uma idéia original ou adaptada de um texto literário, pelo próprio cineasta ou por um roteirista externo ao processo de produção do filme.

Percebemos o quão delicada é esta questão, tendo em vista que um filme é sempre uma obra coletiva, pois como diria o alter-ego de Truffaut em seu filme *A noite americana* (1973), “[...] o trabalho de um diretor se assemelha ao do regente de uma orquestra”. Se o realizador for criativo teremos filmes originais e instigantes, caso contrário teremos realizações medíocres e repetitivas, sobretudo, dos cânones clássicos.

Mas como lembra Bernardet (1994, p. 31) em seu texto já citado

[...] são as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz. O autor é, nessa concepção, um cineasta que se repete, e não raro houve críticos que consideraram cineastas autores pelo simples fato de se repetirem.

Após esta longa digressão sobre o campo da autoria e do autor no cinema ficcional, passando rapidamente pela literatura, discutiremos a seguir o que pode vir a ser o autor de um filme documentário. Quais

elementos, opções estéticas devem ser observadas para que cineasta do real possa ser considerado um autor, no sentido pleno da palavra? Como identificar estas marcas autorais numa obra documental? Se no caso da ficção, com já vimos, o trabalho da equipe está a serviço de uma narrativa que mostra um mundo criado, inventado, com personagens vividos por atores profissionais, no caso do documentário a narrativa não-ficcional mostra, descreve, às vezes tenta analisar a vida e as atividades realizadas por atores sociais, que vão desempenhar seus próprios papéis face à objetiva da câmera, ao cineasta cabe o trabalho de captar estes momentos, muitas vezes únicos, da relação estabelecida entre filmador e filmado. Poderíamos pensar, e quem sabe a justo título, que a autoria devesse recair sobre os ombros daqueles que fazem o filme, ou seja, seus personagens. Neste sentido, é importante lembrar a polêmica causada pelo filme *Ser e ter* (2002) de Nicolas Philibert, no qual o personagem principal e fio condutor da narrativa, o professor da escola de nível fundamental de uma província francesa, irá processar o diretor do filme, reivindicando entre outras coisas a co-autoria da obra. O professor dará início ao processo judiciário após o filme ter obtido um amplo e unânime aplauso da crítica e de ter levado milhares de pessoas ao cinema, que só na França correspondeu a mais ou menos dois milhões de espectadores, que pagaram para assistir ao filme, fazendo desta obra, até então discreta e modesta em suas ambições, um enorme e inesperado sucesso comercial e de bilheteria. Situação rara no domínio do cinema documental, esta aprovação da crítica seguida de um enorme sucesso de bilheteria e de público.

Numa tentativa de análise de alguns critérios e de sua funcionalidade na busca de se tentar compreender o autor de um documentário, abordaremos a seguir o caso de cinco cineastas documentaristas da contemporaneidade (todos atuando ainda hoje, exceto um deles falecido há dois anos). Se observarmos a obra documental desses cineastas (utilizo estes cinco diretores meramente a título de exemplo, e por terem tanto ao nível temático quanto formal diferenças importantes) notaremos que ela possui uma grande homogeneidade estilística, além dos quatro cineastas terem consolidado uma carreira no campo cinematográfico como documentaristas (quatro dos cineastas realizaram obras

ficcionais, mas estas ocupam uma parte reduzida, ínfima mesmo, em suas obras). São eles Jean Rouch, Artavazd Pelechian, Chris Marker, Eduardo Coutinho e Frederick Wiseman. Todos os cinco têm uma vasta obra já consolidada em termos de produção, realização e distribuição, observamos igualmente uma grande diferenciação no que concerne às opções estilísticas e de método de realização. É importante igualmente sublinhar que cada um deles possui marcas identificáveis ao longo dos filmes, por exemplo, se assistirmos a um dos filmes de um dos cineastas, desconhecendo o realizador, certamente conseguiríamos identificar o diretor (esta premissa só funcionaria se conhecêssemos a obra de cada um deles).

No caso do primeiro cineasta, Jean Rouch, este tem uma vasta obra documental composta por mais de 130 filmes, todos, ou quase todos, seguem uma linha condutora bastante homogênea, a começar pela temática comum a muitos de seus filmes, os rituais de possessão realizados por grupos étnicos da África Ocidental. A câmera nos filmes de Rouch está sempre no ombro ou na mão, o *zoom* está abolido, a fim de se permitir estabelecer uma relação de proximidade entre filmador e filmado buscando o que Rouch definiu como sendo o “cine-transe”. Quase todos os seus filmes utilizam o recurso de um narrador, que mesmo em voz over, reconhecemos como sendo a voz do próprio cineasta. O reconhecimento destas estratégias inovadoras para o documentário serão já no final dos anos 1950 sublinhadas pelo então crítico da *Cahiers du cinéma*, Jean-Luc Godard, que dedicará duas críticas ao filme de Rouch, *Moi, um Noir* (1958). Na primeira crítica, pouco extensa, Godard abordará a questão do prêmio concedido a Rouch por este filme, Godard cita o presidente do júri do Prêmio Delluc, Maurice Bessy, o qual enfatiza que “[...] coroando *Moi um Noir*, tentamos recompensar desta vez um filme insólito em homenagem às promessas de uma nova cinematografia.” (Arts, nº 701, 17/12/1958), (GODARD, 1989, p. 176), e em 1959, em um artigo sobre o mesmo filme, intitulado “Surpreendente”, Godard observa que

[...] cinema novo diz o cartaz publicitário do filme. Ele tem razão, *Eu um negro*, é cinematograficamente menos perfeito que muitos outros filmes atuais. Isto não impede que nas intenções ele faça com que todos se tornem, não somente inúteis, mas pior: quase

odiosos. Jean Rouch, está inclusive em constante progresso. (Arts nº 713, 11/03/1959), (GODARD, 1989, p. 213).

É importante observar que antes de ser incensado por um dos arautos da futura *nouvelle-vague*, Jean Rouch já havia ganhado o prêmio de melhor documentário no Festival de Veneza de 1957 com o filme *Os mestres loucos* (1955). Rouch, indubitavelmente, pode ser visto e compreendido como um autor que já neste início de carreira (seu primeiro filme data de 1947, *Os mestres loucos* de 1954 é o 12º filme do cineasta e *Eu um negro* o 16º, sendo que este último é igualmente o primeiro longa-metragem de Rouch de 70 minutos). Como foi observado anteriormente estas marcas estilísticas estão presentes em praticamente toda a obra documental do cineasta.

No caso do cineasta armênio Artavazd Pelechian, observamos o caso de um cineasta que extrapola a noção de categorias e gêneros, pois em que lugar podemos classificar esta obra que aborda noções extremamente amplas como o homem e o universo partindo de um ponto geográfico bastante preciso que podemos situar como sendo a Armênia, mas mesmo assim a obra do cineasta não tem um ranço nacionalista. Em primeiro lugar é muito difícil enquadrá-la em uma simples categoria, como não há atores profissionais nem um roteiro pré-determinado, e o que vemos na imagem são situações vividas pelo povo e sua relação com a natureza, podemos classificá-la, falta de uma categoria mais apropriada, no gênero documentário.

Podemos incluir toda a obra do cineasta (aproximadamente doze filmes) como centrada em temáticas bastante amplas que mostram o homem em relação com a terra e a natureza, através de um fluxo de imagens, quase sempre em movimento. É importante, neste sentido, sublinhar a questão do enquadramento nos filmes de Pelechian. Não há praticamente planos-fixos em seus filmes, o quadro é fragmentado, repetido. Nos filmes de Pelechian não há diálogos, nem palavras (exceto em alguns filmes a utilização de cartelas), seu cinema não testemunha de um momento histórico, e neste sentido, não há propriamente um discurso (narrador, voz *off* ou *over*, explicações), mas apenas imagens acopladas a uma banda sonora composta basicamente de música (extra-diegética ou diegética) que dará esta idéia de fluxo temporal e de vida,

pois para Pelechian (apud NINEY, 1993, p. 88), o cinema “[...] se apóia sobre três fatores: o espaço, o tempo e o movimento real. Estes três elementos existem na natureza, mas entre as artes, somente o cinema os encontra.” Um ponto marcante e de marca na obra do autor é esta utilização das imagens e dos sons trabalhadas como sendo uma partitura musical com seus movimentos e sua independência de uns em relação aos outros, mas no produto como um todo se consegue uma harmonia. Há uma temática central e em torno desta o cineasta efetua variações e modulações que tem por efeito nos remeter a um fluxo de imagens. Estas marcas autorais e/ou estilísticas estarão presentes, não somente na escolha do gênero documentário, compreendido aqui, como dissemos, num sentido bem amplo, nem nas escolhas temáticas, mas, sobretudo, na forma encontrada por Pelechian para trabalhá-las ao nível do sensível, ou seja, no tratamento por que passam estas imagens até a realização/montagem do filme. Primeiramente, devemos observar a matéria mesma de seus filmes, composta em sua maior parte de material de arquivo que receberá um tratamento especial, ou seja, serão copiadas em preto e branco com um grande contraste, e estas imagens serão igualmente trabalhadas ao nível da montagem, e aqui, não podemos esquecer a filiação do cineasta à escola soviética de montagem nem do trabalho pioneiro de Eisenstein e Vertov, mesmo se Pelechian não se filie a nenhum dos dois grandes cineastas, ele busca em seu trabalho inovador no campo da montagem afirmar sua diferença.

Podemos observar um aspecto presente em quase todos os filmes do autor, a noção de círculo, sublinhada pela repetição de imagens, correspondência, *leitmotiv*, mas trata-se de um círculo concêntrico, cíclico, que visa negar toda forma de fechamento. Em *As estações*, esta questão encontra-se bastante evidente na utilização do plano inicial que retorna igualmente no final do filme, nos remetendo à idéia de fluxo contínuo de vida. No filme *Nós*, onde o cineasta explora a questão da identidade Armênia, o cineasta trabalha com planos de uma multidão, mas estes planos serão, por exemplo, repetidos, nos proporcionando sensações sobre a dor e o destino do povo armênio. Todas estas imagens serão trabalhadas não somente ao nível do visual, mas também ao nível sonoro (música, ruídos, som direto etc). Desta forma, seus filmes não so-

mente mostram um dado da realidade, mas vão além extrapolando para valores universais sobre o homem, não somente armênio, mas sobre toda a humanidade, e na sua relação com a terra ou o cosmos.

Em seus filmes Pelechian busca um distanciamento do que seria uma postura didática (bastante comum no gênero documentário), não há, por exemplo, referências aos fatos históricos apresentados nos filmes. Neste sentido, os filmes do autor não cumprem esta função de epistefilia (prazer do conhecimento) conforme denominou Bill Nichols (1991) como sendo uma das funções do cinema documentário, mas talvez os filmes de Pelechian se enquadrem mais em uma característica que seria própria do cinema de ficção a escopofilia (prazer de olhar). Através do cinema deste autor somos convidados a mergulhar em um mundo de sensações visuais e sonoras que nos remetem a um universo que François Ninney denominou de “uma poética documentária”.

Em vista disto, podemos pensar neste cineasta como um autor, que tem realizado uma obra de uma grande homogeneidade estilística e onde percebemos inquietações tanto ao nível do conteúdo e forma quanto ao nível da linguagem cinematográfica. Ao trabalhar com a idéia de montagem como contraponto ou distância, Pelechian se inscreve nesta grande escola soviética que já proporcionou um grande número de realizadores/autores e teóricos.

Já no caso do cineasta francês Chris Marker, realizador de uma extensa obra documental, iniciada nos anos 1950, quando trabalhará com o cineasta Alain Resnais, em um primeiro momento como assistente e posteriormente como co-diretor, realizando um filme anti-colonialista, *Les statues meurent aussi* em 1953, em pleno conflito vivido pela França com suas colônias da África ocidental. Marker é um diretor instigante, dono de um universo fílmico extremamente pessoal e criativo. Estará nos anos 1960/1970 vinculado a movimentos de esquerda, indo filmar em locais de conflito (por exemplo, realizará em 1970 dois filmes no Brasil, *On vous parle du Brésil: tortures* e *On vous parle du Brésil: Carlos Mariguela*). Marker realizara três anos antes, em 1967, um filme em plena guerra do Vietnam, *Loin du Vietnam*, filme composto de curtas-metragens de Joris Ivens, Willian Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais e Agnès Varda.

Marker dirigiu três outros filmes particularmente interessantes, pessoais e criativos. O primeiro foi realizado na Sibéria (*Lettres de Sibérie*, 1958) e os dois outros foram realizados no Japão (*Le mystère Koumiko*, 1965 e *Sans Soleil*, 1983). Estamos aqui em face de um grande cineasta e autor sendo igualmente um grande montador que utilizará o recurso da voz over para que entremos nesses universos pouco conhecidos no ocidente (Sibéria e Japão) a fim que vislumbremos alguns aspectos destas culturas, muitas vezes através do cotidiano, das pequenas histórias.

Serão justamente estas pequenas histórias que interessarão ao cineasta Eduardo Coutinho, que irá desde seus primeiros trabalhos para a televisão, no início do programa Globo Repórter nos anos 1970, ao encontro das pessoas comuns nos sertões do nordeste brasileiro, propiciar encontros entre filmador e filmado através dos quais uma certa idéia de “verdade” (a do momento) fique evidenciada. O cineasta e o método Coutinho ficarão mais explicitados a partir de seu filme *Cabra marcado para morrer* (1984) onde serão colocadas as bases de um cinema que iria ao encontro de uma vertente dialógica e de interação que se aproximaria do movimento cinema-verdade iniciado na França em 1960 por Jean Rouch e Edgar Morin. Longe de querer discutir aqui estas questões metodológicas, é importante sublinhar a grande homogeneidade estilística presente na obra documental de Coutinho (exceto talvez no filme *O fio da memória*). Eduardo Coutinho tem ao longo de sua trajetória privilegiado uma *mise en scène* da palavra, que encontra na oralidade e na palavra do outro (depoimento, entrevista) os elementos que constituirão a obra deste cineasta, que pode ser colocado na categoria de autor.

Se Eduardo Coutinho pode ser considerado um cineasta da palavra e da relação com o outro, fazendo com que o filme surja da relação estabelecida e explicitada entre filmador e filmado, o cineasta norte-americano Frederick Wiseman, terá uma postura e um método fílmico oposto aos três primeiros cineastas apresentados anteriormente. Wiseman se deu por missão filmar algumas instituições, sobretudo norte americanas, realizando seu primeiro filme *Titicut Follies* em 1967, que pode ser considerado um marco no cinema documental, além da enor-

me polêmica causada pelo seu conteúdo, fazendo com que o filme ficasse censurado por mais de vinte anos. Frederick Wiseman é igualmente o realizador de uma vasta obra documental composta de mais de trinta filmes. Todos os filmes documentais deste cineasta trazem marcas estilísticas inconfundíveis: pouca ou nenhuma interação com os sujeitos filmados, a não utilização de nenhum tipo de som (palavra, música) que não tenha sido captado no momento da filmagem, equipe reduzida, formada por duas pessoas, o operador de câmera e o próprio Wiseman que capta o som, ausência de efeitos de montagem, o interesse maior do cineasta é o de captar o ambiente da instituição filmada em detrimento da apresentação dos atores sociais que participam das ações, pouco saberemos sobre eles, a não ser se eles mesmos se auto-revelem, não haverá nenhum tipo de identificação dos personagens, através, por exemplo, de recursos de montagem.

Wiseman desde 1967 tem realizado, ou buscado realizar, uma “radiografia” de algumas instituições (presídio, hospital, escola, parque etc.) e utiliza praticamente os mesmos recursos de *mise en scène* desde seu primeiro filme, inscrevendo-os em um movimento iniciado nos anos 1960, o cinema direto, onde se postula uma não intervenção no momento da filmagem, filma-se tudo o que acontece face à câmera sem que haja uma provocação pelo cineasta, a equipe reduzida de filmagem se quer praticamente invisível. Observamos no caso de Wiseman algumas marcas e opções estilísticas e que podem ser facilmente identificadas e que colocam este cineasta na categoria de autor.

Nestes quatro exemplos (e poderíamos ter muitos outros) observamos imbricações no sentido de todos eles optarem por um universo (temático, social, geográfico) homogêneo e com estratégias de *mise en scène* facilmente reconhecíveis e que dialogam entre si ao longo dos filmes, com marcas estilísticas que evidenciam e explicitam as escolhas e opções do cineasta.

Mas podemos nos interrogar o por quê e para que colocar certos cineastas sob este epíteto de autor. Por que estes e não outros? A partir de quantos filmes realizados por um cineasta podemos observar o pertencimento a um universo pessoal, criativo. O que dizer então dos produtos realizados para e pela televisão? Qual o método de análise

para se chegar a uma conclusão quanto a estas questões de autoria? Questionamentos estes que se encontram ainda em fase embrionária, um pouco desordenada e ainda vaga mas que necessita ser continuada tanto no âmbito do cinema de ficção quanto documental, como também no universo da televisão.

É importante sublinhar a frase de Pierre Bourdieu, segundo o qual “arte é o que é criado pelos artistas”. Talvez tenhamos aqui uma das aberturas para compreender a autoria no domínio do documentário, pois no caso dos quatro cineastas aqui analisados (Rouch, Pelechian, Marker, Coutinho e Wiseman) todos foram reconhecidos como cineastas de prestígio pelo campo do audiovisual e mais especificadamente do cinema documentário, marcas de reconhecimento estas que se deram através das críticas (positivas) sobre o trabalho filmico de cada um, de um grande número de pesquisadores que tem dedicado trabalhos de pesquisa visando abordar aspectos das obras destes cineastas e reconhecimento através de instancias de premiação em importantes festivais de cinema documentário.

Segundo François Niney (2004, p. 35) “[...] o autor não é o suposto pai do filme, são todos os prestígios (reais ou imaginários) da função ‘autor’ sob o olhar dos cineastas eles – mesmos, dos produtores, dos críticos, do publico, na relação que os unem e onde se confrontam.” Para Niney o autor pode ser visto de duas maneiras a primeira como criador reconhecido pela critica e a segunda como “mais-valia”, imagem de marca recrutada pelo produtor, a fim de se criar imagens de marca patenteadas, ou seja, assinaturas, identidades reconhecidas com estilo definido.

Podemos, talvez agora, à guisa de conclusão, avançar algumas considerações a respeito do autor do filme documentário, a de que no cinema documentário (a exemplo do cinema ficcional) funcionariam como critérios de reconhecimento autoral, primeiramente ser o diretor de uma obra composta de vários filmes (teríamos desta forma condições comparativas), em segundo lugar ter efetuado escolhas e estratégias de *mise en scène* pessoais e criativas (critério obviamente bastante subjetivo) que não estejam vinculadas a uma matriz única, por exemplo a formatação televisiva, e em terceiro lugar ter obtido prestígio e consagração junto

ao campo ao qual está vinculado formado por documentaristas, críticos, pesquisadores, festivais de cinema. Talvez devêssemos começar a pensar nesta conjunção de fatores como elementos fundamentais para se compreender e buscar as marcas autorais e de autoria no filme documental.

A questão do autor e da autoria no cinema documentário, que foi apenas esboçada aqui, continua aberta à discussão e debate a fim de se verificar a suposta importância adquirida por um cineasta e sua obra para que possam, por ventura, ser alçados ao Olimpo do autor e da autoria.

Referências

A NOITE americana (La nuit américaine). Direção: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse, 1973. 1 bobina cinematográfica (115 min), son., color., 35 mm.

ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo. **L'écran Français**. Paris, n. 144, 1948.

BARTHES, Roland. **Le bruissement de la langue: Essais critiques IV**. Paris: Editions du Seuil, 1984.

BAZIN, André et al. **La politique des auteurs**. Paris: Cahiers du Cinéma Livres, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense;Edusp, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Ed. du Seuil, 1998.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Mapa Filmes, 1984. 1 bobina cinematográfica (119 min), son., p&b., 35 mm.

CAUGHIE, John. **Theories of authorship**. London/New York: Routledge, 1981.

EU, um negro (Moi , un Noir). Direção: Jean Rouch. France: Les Films de la Pléiade, 1958. 1 bobina cinematográfica (70 min), son., color., 16 mm.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Vega, 1992,

GAUTHIER, Guy. **Le documentaire, un autre cinéma**. Paris: Éditions Nathan, 1995.

GESTNER, David; STAIGER, Janet (Orgs.). **Authorship and Film**. London; New York: Routledge, 2003.

GODARD, Jean Luc. **Godard par Godard**. Les années Cahiers. Paris: Flammarion, 1989.

LA REVUE documentaires. **L'auteur en question**. Paris, n. 14, 1999.

LE MYSTÈRE Koumiko. Direção: Chris Marker. France: A.P.E.C, 1965. 1 bobina cinematográfica (54 min), son., color., 16 mm.

LES STATUES meurent aussi, Direção: Alain Resnais e Chris Marker. France: Présence Africaine, 1953. 1 bobina cinematográfica (30 min), son., p&b, 35 mm.

LETTRES de Sibérie. Direção: Chris Marker. France: Argos Films, 1958. (62 min.).

LOIN du Vietnam. Direção: Chris Marker. France: [s. n.], 1967. 1 bobina cinematográfica (115 min), son., color. 35 mm. Composto de curtas-metragens de Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Willian Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais e Agnès Varda.

NICHOLS, Bill. **Representing reality**. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran**: Essai sur le principe de réalité documentaire. Bruxelles, Éditions de Boeck Université, 2004.

NINEY, François. Pelechian ou la réalité demontée. In: LE CINÉMA arménien. Paris: Centre Pompidou, 1993. p. 87-89.

O FIO da memória. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Cinefilmes, 1991. 1 bobina cinematográfica (115 min), son., color., 16 mm.

ON VOUS parle du Brésil: Carlos Mariguela. Direção: Chris Marker. França: Iskra, 1970., 1 bobina cinematográfica (17 min.), son., p&b, 16 mm.

ON VOUS parle du Brésil: tortures, Direção: Chris Marker. França: [s. n.], 1969. 1 bobina cinematográfica (20 min), son., p&b, 16 mm.

OS MESTRES loucos (les maîtres fous). Direção: Jean Rouch. France: Les Films de la Pléiade, 1955. 1 bobina cinematográfica (30 min), son., color., 16 mm.

RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema**, São Paulo: Ed. Senac, 2005. v. 1.

SANS Soleil, Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1983. 1 bobina cinematográfica (100 min.), son., color., 35 mm.

SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. In: BAUDRY, Leo; COHEN, Marshall (Orgs.). **Film theory and criticism**. New York: Oxford University Press, 2004.

SER e ter (Etre et avoir). Direção: Nicolas Philibert. France: Canal+ Les Films d'Ici, 2002. 1 videocassete (104 min.), VHS, son., color.

TITICUT Follies. Direção: Frederick Wiseman. EUA: [s. n], 1967. 1 bobina cinematográfica (84 min.), son., p&b, 16 mm.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 31, 1954.

TRUFFAUT, François. Ali Baba et la 'politique des auteurs. **Cahiers du Cinema**, Paris, n. 44, p. 45-46, 1955.

WEXMAN, Virginia Wright (Org.) **Film and Authorship**. New Brunswick; New Jersey; London: Rutgers University Press, 2003.

WOLLEN, Peter. **Signos e significação no cinema**. Lisboa: Horizonte, 1979.

A noção de autor no filme etnográfico

Marcus Freire¹

Não se pode abordar a questão do autor no cinema etnográfico sem, antes, fazer menção à própria noção de autor, noção essa forjada, como se sabe, por alguns críticos do *Cahiers do Cinéma* em meados dos anos 1950. Evidentemente, isso já foi feito neste mesmo volume, notadamente no texto de François Jost, mas é-nos imprescindível remeter a alguns aspectos desse conceito sem os quais a inserção do “gênero” aqui tratado no interior do contexto que o criou estaria amputada de muitos de seus importantes elementos.

Conforme deixamos claro em outro artigo (FREIRE, 2005), sabe-se que o cinema documentário não foi propriamente uma prioridade na teoria do cinema. Em meados dos anos 60 Christian Metz (1972, p. 113) chegou mesmo a afirmar que

No reino do cinema, todos os gêneros que não os ‘narrativos’ - o documentário, o filme técnico etc. – tornaram-se províncias marginais, degraus por assim dizer, enquanto que o *longa metragem de ficção romanesca* [que chamamos corriqueiramente, através de uma espécie de uso prenhe, de ‘filme’ simplesmente], apontava de modo cada vez mais claro a via real da expressão fílmica.

Em relação à teoria do autor, ou *Politique des auteurs*, como queriam seus criadores, não foi diferente. Ilustra bem essa situação uma pas-

¹ Departamento de cinema da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP.

sagem de Robert Stam (2000, p. 5), na introdução do capítulo dedicado à Política dos Autores do livro organizado por ele e Toby Miller, *Film and Theory. An anthology*, quando afirma que

A teoria do autor tende a se orientar em razão do cinema comercial de Hollywood e o cinema de arte europeu, e ficava pouco à vontade com práticas alternativas. Partidários da vanguarda, como Pam Cook a censurava por não deixar espaço para o cinema experimental. Assim, a teoria falha quando confrontada com o trabalho de um Hollis Frampton ou um Michael Snow. Ela também desmorona completamente diante de filmes políticos coletivos como os do Grupo Cine de la Base.

O que dizer então do filme documentário? Este jamais é citado, seja nos textos dos pais fundadores da *politique*, Truffaut, Rohmer, Godard, seja nas antologias e obras sobre o movimento.

Talvez isso se explique em razão dos próprios fundamentos da “política”. Tais fundamentos são revelados de forma sucinta e esclarecedora por Antoine de Baecque (2001, p. 7) na introdução de uma antologia de textos intitulada *La politique des auteurs* quando ele diz que, àquela época

A única política dos *Cahiers* consistia em falar de cinema, de autores de *mise en scène*. A política dos autores vem juntar-se ao aforismo de Luc Moullet anunciando-o: (‘A moral diz respeito aos travellings’), retomado e invertido por Godard (‘Os travellings dizem respeito à moral’): dito de outra forma, a moral de um filme (seu conteúdo, sua mensagem política, se preferirmos) resulta inteiramente da forma cinematográfica exibida pelo autor (enquadramentos, movimentos de câmera, montagem, ou seja *mise en scène*).

Ora, e a quem é atribuído o papel de organizar essa forma cinematográfica? Ao *metteur en scène*, ou seja, seu diretor. Haveria, portanto, por parte deste último, uma maneira especial de tratar, de combinar os elementos acima descritos de tal forma que sua postura diante de um determinado tema terá sempre seus traços distintivos e trará, de forma irrevogável, “algo genuinamente pessoal ao tema”² como dizia Truffaut.

2 É sabido que até os críticos dos *Cahiers* levantarem a questão da autoria de uma obra cinematográfica, esta era considerada, quase sempre, como pertencente àquele que realizara o seu roteiro. Jean Claude Bernardet em seu livro “O autor no cinema” (1994, p. 15) cita a passagem de uma entrevista em que Renoir, comentando o início de sua carreira afirma “No início, não tinha

Mas, o que leva um determinado *metteur en scène* a fazer as suas escolhas? Onde está a origem desse “algo genuinamente pessoal” que fará a sua obra distinguível de uma outra mesmo que ambas abordem o mesmo sujeito? Evidentemente, não havia consenso em torno das possíveis respostas a essas questões.

Quando Andrew Sarris (1996, p. 66) transferiu a *politique* para os Estados Unidos chamando-a de “Teoria” afirmou que

A arte do cinema é a arte de uma postura, o estilo de um gesto. Não é tanto o *que*, mas o *como*. O *que* é algum aspecto da realidade apresentado mecanicamente pela câmara. O *como* é aquilo que os críticos franceses designam, de forma algo mística, de “mise en scène”. A crítica baseada no Autor é uma reação contra a crítica sociológica que entronizou o *que* em detrimento do *como*. No entanto, seria igualmente falacioso entronizar o *como* em detrimento do *que*. A verdadeira questão de um estilo significativo é aquele que unifica o *que* e o *como* em uma formulação pessoal.

Declaração instigante cujos elementos vão constituir suportes fundamentais no andaime com o qual pretendemos sustentar nossa argumentação a respeito do autor no filme etnográfico. No entanto, é preciso admitir que, tal como está formulada, essa afirmação não responde à questão que formulamos acima: como se constrói essa fusão do que e do como e de que forma ela se consubstancia em uma “formulação pessoal”?

Em nosso artigo acima referido, argumentamos que a posição de Sarris aqui mencionada, publicada pela primeira na revista *Film Culture* em 1963, aponta com bastante precisão para um dos aspectos mais importantes que conformavam as discussões em torno da identidade do verdadeiro criador cinematográfico. Ou seja, envolvida com o que, com aquilo que é colocado diante da câmara para ser por ela registrada, estaria toda a cadeia de produção que, no contexto industrial de Hollywood – a referência maior dos arautos da *politique* – vai do produtor, aquele que financia a realização, até o figurinista, passando por maquiadores,

de modo nenhum a intenção de escrever, de ser autor, de inventar histórias”. Ou seja, para ele o “autor” era aquele que “escrevia” a história a ser contada no filme. A “política” vai mudar esse estado de coisas e colocar o diretor no centro da autoria.

cenógrafos, etc. São estes que, em estúdio ou em locações materializam, dão forma a esse “aspecto qualquer da realidade” que será, posteriormente, “apresentado mecanicamente pela câmera”.

Esses especialistas constroem, cada um com os recursos que lhe são intrínsecos, as diversas peças que compõem essa realidade. E, para que a câmera possa “restituir” essas peças, ordenadas e em condições de produzir sentido, tem de entrar em cena outros especialistas, outros “criadores”, como iluminadores, técnicos de som, fotógrafos, operadores de câmera, etc. No entanto, todos esses elementos seriam apenas membros desarticulados, sem vida própria, se, dando-lhes forma, não entrasse em cena o verdadeiro demiurgo, aquele que transforma essas peças inermes em um corpo vivo, que se traduz na materialidade do filme, abrigando uma alma que é o sentido do filme: o *metteur en scène*, ou seja, o diretor. Para fazê-lo, para levar a efeito o como de que falava Sarris, este último deve reger, tanto o que se desenrola diante da câmera quanto a maneira como esta vai registrar aquilo que diante dela se desenrola. O autor é, então, aquele que sabe combinar todos esses elementos imprimindo-lhes sua marca pessoal.

Temos, portanto, que aquele que organiza a multiplicidade de elementos envolvidos na realização de um filme, quer dizer, posição de câmera, transposição de um texto literário – o roteiro – para um texto imagético, luz, posição dos atores, relação dos diálogos com as imagens que os acompanham, etc., em outras palavras, o *metteur en scène*, é efetivamente o seu “autor”.

Mas, seria lícito nos perguntarmos agora, “o que é um autor”? Não se trata, aqui, de responder a esta pergunta. Não obstante, para abordar o tema que nos interessa, talvez pudéssemos tentar buscar algumas pistas sobre o que leva um determinado “autor” a fazer determinadas escolhas no momento de “organizar a multiplicidade de elementos envolvidos na realização de um filme” para criar a sua obra imputando-lhe aquele “algo genuinamente pessoal” de que falava Truffaut. Para alguns, seriam as forças às quais o criador está exposto em seu lugar no mundo que, ao agir sobre o seu processo criativo, deixariam seus traços na obra. Decifrar esta última seria, portanto, descobrir o seu criador, suas qualidades e suas fraquezas, seus gostos e suas antipatias, enfim, penetrar o homem para, assim, penetrar a obra.

Era esse era o método de Sainte-Beuve (apud PROUST, 2006, p. 126), certamente um dos mais elogiados críticos literários do século XIX. Para ele,

A literatura, não é [...] distinta ou, pelo menos, separável do resto do homem e da organização... [...] Enquanto não endereçarmos a um autor certo número de questões e que não as tenhamos respondido, mesmo que apenas para si mesmo e sem alarde, não estaremos seguros de tê-lo apreendido inteiramente, mesmo que essas questões possam parecer das mais estrangeiras à natureza de seus escritos: o que ele pensava da religião? Como ele era afetado pelo espetáculo da natureza? Como ele se comportava a respeito das mulheres, a respeito do dinheiro? Ele era rico ou pobre; qual era o seu regime, sua maneira quotidiana de viver? Qual era o seu vício ou sua fraqueza? Nenhuma resposta a essas questões é indiferente para julgar o autor de um livro e o próprio livro, se esse livro não é um tratado de geometria pura, si ele é sobretudo uma obra literária [...].

Ao que Proust (2006, p. 127) respondeu em seu famoso libelo contra o crítico: “... um livro é o produto de um outro *eu* diferente daquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios”. Os arautos da *politique* pareciam concordar com Proust e atribuíam justamente àquele *eu* sobre o qual a estrutura dos estúdios – já que falavam sobretudo do cinema americano – não tinha controle, a centelha criadora dos “autores”. O próprio Sarris parecia, nos primórdios de suas reflexões sobre a *politique*, compartilhar do culto da personalidade do autor quando declara que “Se os diretores e outros artistas não podem ser arrancados dos seus ambientes históricos, a estética fica reduzida a um ramo subordinado da etnografia.” (BUSCOMBE , 2004, p. 286).

Esta separação entre a personalidade do diretor, que moldaria os seus filmes, e o mundo histórico chegou tão longe, que Rohmer não se conteve e declarou: “O filme é para ele (o autor) uma arquitetura cujas pedras não são – não devem ser – filhas de sua própria carne.” (BUSCOMBE , 2004, p. 283). Ou seja, essas pedras também são buscadas no mundo em que esse autor está imerso e vão contribuir, da mesma forma, para o resultado da obra.

A menção feita por Sarris à etnografia levou a uma querela com Pauline Kael que, conforme relata Buscombe, esbravejou: “E quando é

que Sarris vai descobrir que a estética é de fato um ramo da etnografia; o que ele acha que ela é – uma esfera própria, separada do estudo do homem e do seu ambiente?” Mas, continua Buscombe, “[...] logo adiante, no mesmo ensaio, a confusão dela vem à tona na observação de que ‘a crítica é uma arte, não uma ciência [...]’ será que então a etnografia não é uma ciência?” (BUSCOMBE, 2004, p. 286-287).

Estamos, aqui, em presença de uma segunda dicotomia que permeia a exploração do nosso tema: arte versus ciência. Com efeito, quando, num primeiro momento, Kael conjuga a estética com a etnografia a autora se opõe à independência do artista em relação ao seu meio; conseqüentemente, mitiga o radicalismo reinante dos pregoeiros da *politique* tomando como contraponto justamente o campo científico que estuda o homem e descreve aspectos da sua cultura. A personalidade do “autor” não seria, então, o único elemento a entrar em jogo no processo criativo, pois estaria submetida às injunções próprias ao seu ambiente. Chegou o momento então de nos perguntarmos como se dá o processo criativo, como se conforma a “autoria” de um artefato audiovisual cuja finalidade é, justamente, descrever em sons e imagens o homem e suas peripécias? Se no filme de ficção que serviu de matriz às reflexões dos apóstolos da *politique* o investimento da personalidade do “autor” se dá na forma de organização dos elementos que compõem o como e o que de que falava Sarris, como acontece essa organização quando o que já está dado no mundo histórico? Será que ao se limitar a reproduzir, a realizar o registro deste último ainda podemos dizer que o resultado desse registro é obra de um “autor”? E como isso acontece em relação ao texto literário?

Michel Foucault (2001, p. 828), em seu conhecido trabalho *Qu'est-ce qu'un auteur*, afirma que

No século XVII ou no século XVIII, uma mudança se produziu e os discursos científicos começaram a ser aceitos por si mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida ou demonstrável de forma recorrente. Sua garantia é o seu pertencimento a um conjunto sistemático e de forma alguma a referência a um indivíduo que os produziu. A função-autor se apaga, o nome do inventor servindo apenas, no máximo para dar nome a um teorema, uma proposição, um feito notável, uma propriedade, um corpo, um conjunto de elementos, uma síndrome patológica. Mas os discursos “literários” só podem

ser aceitos se dotados da função-autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção será perguntado de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em quais circunstâncias ou a partir de qual projeto. O sentido que lhe será atribuído, o *status* ou o valor que lhe será concedido dependem da maneira como essas questões serão respondidas.

Stephen Heath (2004, p. 295), em seu texto “*Comentário sobre ‘Idéias de autoria’*” do anteriormente citado Buscombe, reafirma o que diz Foucault e, para fazê-lo, vai ao encontro de nosso tema ao introduzir em sua argumentação o cinema documentário:

Muitos cientistas, por exemplo, produzem livros; contudo, só uns poucos (um Heisenberg ou um Bronowski) alcançam o status reconhecido de autores: na verdade, a validade da ciência está em que se presume que ela não tenha autores, que não seja de modo algum particular, mas uma demonstração clara e geral da realidade (uma premissa parecida está por trás das concepções convencionais do filme documentário: o cineasta como testemunha – Marker sobre Cuba, por exemplo).

Ora, então, mesmo sendo um dos clássicos de Chris Marker – um dos mais prolíficos e inovadores cineastas do século XX -, *Cuba si!* não é uma obra de arte, não tem necessariamente um autor, sendo apenas uma “demonstração clara e geral da realidade”? Em assim sendo, poderíamos dizer o mesmo de um sem número de filmes, notadamente aqueles que aqui nos interessam mais de perto, os filmes etnográficos. *The Hunters*, de John Marshall; *Dead Birds*, de Robert Gardner; *Ax Fight*, de Timothy Asch, para citar apenas alguns exemplos, seriam, conforme sugere Heath, os testemunhos dos citados cineastas em relação aos Bushmen do deserto Kalahari, dos Dani da Nova Guiné e dos Yanomamis da Amazônia venezuelana, respectivamente. Estamos, portanto, diante de trabalhos que não são obras e, conseqüentemente, estão desprovidas de autores, o que nos remete, *mutatis mutandis*, ao já citado Foucault (2001, p. 826) quando este considera que

Poderíamos dizer que existe em uma civilização como a nossa um certo número de discursos que são portadores da função ‘autor’, enquanto que outros dela são desprovidos. Uma carta privada pode muito bem ter uma assinatura, mas ela não tem autor; um contrato

pode ter um avalista, mas ele não tem um autor. Um texto anônimo que se lê na rua sobre um muro terá certamente um redator, mas não terá um autor. A função do autor é portanto uma característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior da sociedade.

Não seria absurdo inferir, a partir do que precede que, para Stephen Heath, o tipo de documentário de que aqui tratamos estaria para o universo cinematográfico assim como os textos científicos dos séculos XVII e XVIII, e as cartas privadas e contratos, estariam para o universo dos discursos literários segundo Foucault.

As afirmações de Pauline Kael e de Stephen Heath, em que pesem seus focos no universo cinematográfico, nada mais fazem do que reproduzir a velha querela entre objetividade *versus* subjetividade nos procedimentos de registro de relatos de caráter científico e a criação literária e/ou audiovisual. Se no campo das imagens em movimento essa questão há muito deixou de constituir uma preocupação dos pesquisadores³, no universo da linguagem escrita não foi muito diferente. São muitos os antropólogos que passaram a reivindicar um viés “artístico” em seus relatos de campo, alguns se dizendo mesmo “criadores literários”.

Não obstante, é forçoso reconhecer que a criação literária ou audiovisual tem propriedades distintas quando se trata de organizar, de dar forma a elementos que, no caso do cinema, são criados para serem filmados e, no caso da literatura, são engendrados na imaginação de seu criador, e quando está em jogo o embate entre a linguagem, seja ela escrita ou fílmica, e os elementos dados no mundo histórico. Em outras palavras, a descrição científica possui características que a demarcam da produção ficcional. Conforme enfatizamos em um artigo sobre o tema da descrição, a observação e a descrição são as primeiras ativida-

3 Mas nunca é demais lembrar que, ainda nos anos 1960, com o advento das câmeras leves, com som sincronizado e a conseqüente facilidade que trazia ao cineasta de dissimular-se e passar – em tese – praticamente despercebido, interferindo minimamente no desenrolar das ações filmadas – muitos passaram a chamar esse tipo de cinema de “não-intervencionista” – alguns realizadores foram levados a acreditar que o resultado de seu trabalho era despojado de qualquer traço de subjetividade. Robert Drew, um dos fundadores da “Drew Association” e pioneiro do movimento direct cinema, chegou mesmo a afirmar que “a personalidade do cineasta não está de forma alguma envolvida na direção da ação”. Ou seja, havia praticamente a convicção de que o material filmado correspondia exatamente àquilo que tinha sido observado. Diga-se de passagem que o termo “observar” estava muito em voga no período.

des da investigação etnográfica (FREIRE, 2006, p.153-168). Mas, em que se traduziria a descrição etnográfica? Seria ela a transposição e organização em linguagem escrita das informações recebidas pelo pesquisador através de seus órgãos sensoriais e armazenadas em sua memória?

Em assim sendo, é lícito esperar que, para obter suas credenciais científicas essa descrição esteja imbuída de “objetividade”, que corresponda exatamente àquilo que foi visto, ouvido, sentido pelo observador. Ora, será que uma tal objetividade é possível? Será que a linguagem de que vai se servir este último para se assumir como mediador entre o mundo histórico, no qual se coloca como observador, não lança mão dos mesmos recursos retóricos e semânticos utilizados pela literatura? Não seria a descrição uma forma literária que, como o romance o conto ou a poesia, se serve de tropos e figuras de linguagem para expor o ponto de vista de seu autor e, dessa forma, trazer em si as marcas da subjetividade desse autor?

Roland Barthes (1984, p. 13), em seu texto *De la science à la littérature*, faz algumas distinções importantes entre a linguagem da ciência e a linguagem da literatura. Para ele, “[...] tecnicamente, segundo a definição de Roman Jakobson, a ‘poética’ (quer dizer, o literário) designa aquele tipo de mensagem que toma sua própria forma como objeto, e não seus conteúdos”. Ou seja, “... se é certo que a ciência tem necessidade da linguagem, ela não está, como a literatura, *na* linguagem; uma ensina, o que significa que ela se anuncia e se expõe; a outra se realiza mais do que se transmite (é somente a sua história que é ensinada).”

Isso quer dizer que a descrição se demarcaria do texto literário, que possuiria traços distintivos passíveis de serem identificáveis pelo leitor *de per se*. Mas claro que Barthes (1984, p. 12-13) assume essa posição depois de ressaltar os atributos que a literatura e a ciência têm em comum. Dentre estes, ele distingue aquele que julga ser o mais peculiar, pois tem a característica de, também, dividi-las da forma a mais evidente:

todas as duas são discursos [...], mas a linguagem que constitui tanto uma quanto outra, a ciência e a literatura não a assumem, ou melhor, não a professam da mesma maneira. Para a ciência, a linguagem é apenas um instrumento que procuramos apresentar da forma a mais transparente, a mais neutra possível e que está sujeito à matéria científica (operações, hipóteses, resultados) que, assume-se, existe fora dela e a precede [...]. Para a literatura, ao contrário,

pelo menos aquela que foi extraída do classicismo e do humanismo, a linguagem não pode mais ser o instrumento cômodo ou o cenário luxuoso de uma ‘realidade’ social, passional ou poética, que lhe seria preexistente e que ela teria subsidiariamente a tarefa de exprimir pagando o preço de se submeter a algumas regras de estilo: a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda literatura está contida no ato de escrever, e não mais no ato de ‘pensar’ de ‘pintar’ de ‘contar’, de ‘sentir’.

Portanto, a descrição etnográfica se demarcaria da literatura em razão de sua submissão a ‘conteúdos’ que a precederiam e que, no final das contas, a justificariam. No caso da descrição etnocinematográfica e o processo criativo que lhe é subjacente, tal submissão pode ser traduzida, também, como resultado da imbricação de dois sistemas de *mise en scène*: a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta. A primeira toma forma em razão do comportamento dos seres em direção aos quais a objetiva é apontada, sua forma de ocupar o espaço, de despender o tempo no desenvolvimento de uma atividade qualquer, de interagir com as coisas do mundo a que pertencem. Já a segunda é construída pelo cineasta quanto este se serve dos elementos intrínsecos à linguagem cinematográfica, ou seja, ângulos, enquadramentos, duração dos planos, iluminação, etc., para registrar, transformar em discurso imagético-sonoro aquilo que observa. E seu objetivo é restituir ao espectador, da forma a mais fidedigna possível, aquilo que observou com o seu olhar instrumentalizado.

Poderíamos dizer, então, acompanhando o pensamento de Barthes sobre a linguagem científica, que o filme etnográfico “procura apresentar da forma a mais transparente, a mais neutra possível” os aspectos do mundo histórico que lhe interessam? Se a resposta for positiva isso significa que a *mise en scène* do cineasta será completamente subsumida à *auto-mise en scène* das pessoas filmadas. Em assim sendo, devemos nos perguntar em que consiste o processo criativo que conformará o filme final? Dito de outra forma e trazendo a pergunta para o tema de nossas reflexões: onde estaria a “autoria” desse *metteur en scène* cuja missão seria, segundo Stephen Heath, ser “testemunha” dos fatos que observa?

Se aceitarmos essa premissa, qual seja, a de que o antropólogo-cineasta - para usar uma expressão mais conveniente aos nossos propósitos - constrói o seu discurso cinematográfico da mesma forma que o cientista relata seus experimentos e como ao fazer isso não está investindo sua personalidade, ou, como diria Foucault, sua “individualidade espiritual”, mas sua relação direta com o mundo histórico, não haveria, nesse processo, uma postura autoral. Ao contrário. Haveria, sim, a entronização daquilo que Sarris chamou do que em detrimento do como, definida por ele como “crítica sociológica”, contra a qual se insurgiu a crítica autoral.

Ora, mas se levarmos em conta a postura de um dos mais importantes cineastas-antropólogos de todos os tempos, se nos debruçarmos sobre seu sistema de *mise en scène* e sua relação com o “Outro”, seremos obrigatoriamente levados a repensar essa linha argumentativa.

Em uma entrevista ocorrida em dezembro de 1969, G. Roy Levin (1972, p. 134-135) perguntou a Jean Rouch: “Quando vai para a África fazer um filme, você faz alguma distinção entre o etnógrafo e o cineasta que estão em você”? Ao que Rouch respondeu:

Não. Tudo é parte da minha vida. E eu olho as ciências humanas como ciências poéticas nas quais não existe objetividade, e vejo filmes como não objetivos, e o *cinéma-vérité* como um cinema de mentiras que depende da arte que você possui de contar mentiras. Se você é um bom contador de histórias a mentira é mais verdadeira do que a realidade, mas se você é um mal contador de histórias, então a verdade é pior do que a metade de uma mentira.

E continuou:

A única coisa que eu gostaria de dizer a respeito do cinema-verdade é que seria melhor chamá-lo de cinema-sinceridade. Ou seja, você pede à audiência para ter confiança na evidência, diz para ela: ‘Isto é o que eu vi e não falsifiquei nada. Foi isto que aconteceu. Não paguei ninguém para brigar, não mudei o comportamento de ninguém. Olhei para o que estava acontecendo com o meu olho subjetivo e isto é o que eu acredito que aconteceu.’

Contar histórias, contar mentiras, olhar para o mundo com um olhar subjetivo e tornar a mentira mais verdadeira do que a realidade. O que é

isso se não construir uma obra de arte? O que está fazendo Rouch ao pregar um tal esquivamento a qualquer pretensão de objetividade e, sobretudo, de verdade em seus filmes se não investindo confessadamente sua subjetividade nestes últimos? E ao chamar as humanidades de “ciências poéticas” nas quais não existe objetividade não estaria construindo um paradoxo em que o princípio da razão que, segundo Schopenhauer (2001) é o fio condutor da ciência, é colocado de lado para que a Idéia, que segundo o filósofo alemão é o objeto da arte, apareça?⁴ Talvez a resposta esteja na fórmula com que o *Griot Gaulois* asseverava, enfrentando sem medo o paradoxo, que “um bom filme etnográfico alia o rigor científico à arte cinematográfica”. (ROUCH, 1968, p. 429-471).

O caráter autoral dos filmes etnográficos de Jean Rouch estaria, então, na forma peculiar com que contava suas estórias, como inventava suas mentiras para que elas se tornassem mais verdadeiras do que a realidade. E aqui talvez não fosse impertinente fazer uma analogia com os primeiros argumentos dos “jovens turcos” dos *Cahiers* quando estes definiam o “autor” tendo como primeiro critério o tratamento que este dava àquilo que chamavam de “material original”. Esse material era, no mais das vezes, uma peça literária – que poderia ser um roteiro - que seria adaptada para se tornar um filme. André Bazin, por exemplo,

[...] distingue entre Hitchcock, um verdadeiro *auteur* e Huston, que é apenas um *metteur en scène* sem ‘nenhum estilo verdadeiramente pessoal’. Huston apenas adapta, embora muitas vezes com grande habilidade, o material que lhe é dado, em vez de o transformar em algo que seja genuinamente dele.’(BUSCOMBE, 2004, p. 282-283).

Mesmo não parecendo ser esta a mencionada posição de Stephen Heath quando despe o processo de realização documental de qualquer intenção criativa, poderíamos tomar a sua alusão comparativa como uma plataforma sobre a qual adaptariamos a afirmação de Bazin ao contexto do filme etnográfico. Se considerarmos o “material original” de que falava o crítico francês como aquilo que está dado no mundo histórico – o

4 Para Schopenhauer “[...] a ciência considera o mundo seguindo o fio condutor do princípio de razão, ao passo que a arte coloca totalmente de lado o princípio de razão, independe dele, para que, assim, a Idéia entre em cena.” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 57).

que é realmente o caso, visto que são raros os filmes etnográficos que partem de um roteiro –, poderíamos considerar que, no processo de registro daquilo que já está dado no mundo independentemente da câmera, haveria aqueles que se limitariam a buscar decalcar os elementos que estão ao alcance de sua câmera da forma a mais precisa possível, e aqueles que apreenderiam esses mesmos elementos e lhes dariam um tratamento pessoal.

Como defensor do primeiro caso podemos citar a posição de um renomado teórico do filme antropológico, Jay Ruby (1991, p. 3-17), que em um artigo em que ataca de maneira bastante ácida alguns filmes de Robert Gardner, diz que

...um filme etnográfico se define pelo seu caráter antropológico e não seu valor estético. Perguntas como: O filme é resultado de uma pesquisa etnográfica? Sua realização foi comandada por alguém com autoridade para conformar o filme de acordo com os resultados da pesquisa e não com a moda em vigor no campo cinematográfico? Ou ainda: O filme tem sucesso em abordar questões de cunho antropológico? devem ser feitas e apenas um conjunto de respostas afirmativas caracterizaria o filme em questão com sendo etnográfico.

Mas, no que concerne o segundo caso, aquele em que o *metteur-en-scène* se transforma em *auteur*, ninguém fez isso de forma mais consequente do que Jean Rouch. Seus filmes, sejam aqueles puramente etnográficos, como *Le dama d'Ambara*, *Bataille sur le grand fleuve* ou *La chasse au lion à l'arc*; sejam suas etno-ficções ou filmes de improvisação, como *Jaguar*, *Moi, un Noir* ou *La pyramide humaine*, sejam, enfim, suas ficções, como *Gare du nord*, *La punition*, ou *Les veuves de quinze ans*, todos trazem os traços distintivos que demarcaram sua obra da de seus contemporâneos. Naquilo que diz respeito à primeira categoria, tema deste nosso texto, o mais nítido desses traços está na sua postura diante de seus sujeitos. Estes não eram apenas seres/objetos de estudo, mas um Outro com quem desenvolvia um “encontro dialógico”, no sentido buberiano⁵ dessa expressão. O ato de filmar se transforma em um ato de troca, base da antropologia partilhada que será o fio condutor mais nítido de sua conduta em tanto que cineasta-antropólogo.

5 Sobre esse tema ver nosso artigo “Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo” (FREIRE, 2007).

Nesse ato de troca, ele parece reatar com Proust (2006, p. 43) quando este dizia:

A cada dia que passa, eu dou menos importância à inteligência. A cada dia me convenço mais que é apenas fora dela que o escritor pode recuperar alguma coisa das nossas impressões, ou seja, atingir alguma coisa de si mesmo e a única matéria da arte.

Para Rouch (YAKIR, 1978, p. 6)

...Objetividade consiste em inserir aquilo que sabemos naquilo que filmamos, inserindo a nós mesmos com um instrumento o qual vai provocar o surgimento de uma certa realidade. E aqui eu me encontro com a teoria de Flaherty, que em realidade era um homem da prática, antes de ser um teórico. Tenho sido criticado com frequência por falar sobre *cinéma-vérité*, Dizem a respeito de *Chronique d'un été* que ele não pode ser verdade, que a verdade não existe no cinema. Quando Vertov falou em Kino-Pravda, não se tratava de simplesmente filmar o jornal Pravda. Tratava-se de uma tentativa de procurar a realidade. Mas ele deixou bem claro: o *ciné-vérité* é a verdade do cinema, a verdade que podemos mostrar no cinema através de um olho mecânico e de um ouvido eletrônico. Quando estou com uma câmera e um microfone, não sou mais aquele eu mesmo de sempre, pois encontro-me em um estado estranho, em um *ciné-transe*. É essa a objetividade que podemos esperar, estando perfeitamente consciente de que a câmera está lá e que as pessoas sabem disso. A partir desse momento, passamos a viver em uma galáxia audiovisual: uma nova verdade emerge, *cinéma-vérité*, o qual nada tem a ver com a realidade normal.

Em seu texto já citado Foucault (2001, p. 822) se perguntava: “Dentre os milhões de rastros deixados por alguém depois de sua morte, como se pode definir uma obra”?

No mundo do filme etnográfico, a obra de Jean Rouch talvez seja um exemplo de resposta. Seus filmes se confundiram com a sua vida, e o homem que não era ele mesmo quando estava com uma câmera na mão foi o “autor” de ambos, dos filmes e do cineasta em transe.

Referências

- BAECQUE, Antoine de. **La politique des auteurs**. IV. Petite anthologie des Cahiers du Cinéma. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001, p. 7.
- BARTHES, Roland. **Le bruissement de la langue. Essais critiques IV**. Paris: Éditions du Seuil, 1984. p. 13.
- BERNARDET, Jean Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Edusp; Brasiliense, 1994.
- BUSCOMBE, Edward. Idéias de autoria. RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Ed. Senac, 2004. p. 286. v. 1.
- FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur. In: _____. **Dits et écrits. I. 1954-1975**. Paris: Quarto Gallimard, 2001.
- FREIRE, Marcius. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. **Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura**, São Paulo, v. 14, p. 13-28, 2007.
- FREIRE, Marcius. A questão do autor do cinema documentário. **Significação: revista brasileira de semiótica**, São Paulo, n. 24, p. 43-61, dez. 2005.
- FREIRE, Marcius. Prolegômenos para um entendimento da descrição etnocinematográfica. **Cadernos da Pós-Graduação**, Campinas, ano 8, v. 3, n. 3, p.153-168, 2006. Edição especial Cinema e Fotografia.
- HEATH, Stephen. Comentário sobre 'Idéias de autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Ed. Senac, 2004. v. 1.
- LEVIN, G. Roy. **Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers**. New York: Anchor Press Doubleday & Company, INC, 1972. Entrevista de Jean Rouch ocorrida em dez. 1969.
- METZ, Christian. Algumas questões de semiologia do cinema. In: _____. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**. Paris: Gallimard, 2006.
- ROUCH, Jean. Le film ethnographique. In: POIRIER, Jean (Ed.). **Ethnologie générale**. Paris: Gallimard, 1968. p. 429-471.
- RUBY, Jay. An anthropological critique of the films of Robert Gardner. **Journal of Film and Video**, Los Angeles, v. 43, n. 4, Winter 1991.

SARRIS, Andrew. Towards a theory of film history. In: CAUGHIE, John (Ed.). **Theories of Authorship**. London and New York: Routledge, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

STAM, Robert; MILLER, Toby (Orgs.). **Film Theory. An Anthology**. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000.

YAKIR, Dan. Ciné-transe: The Vision of Jean Rouch. **Film Quarterly**, Berkeley, v. XXXI, n. 3, p. 2-11, Spring 1978.

Glauber Rocha – autor ou anti-autor?¹

Regina Mota²

A relação entre cinema e modernidade é uma constante quando se trata da reflexão da arte e da técnica no século XX, em que cabem igualmente os temas da indústria cultural e da autoria. O cinema seria o *topos* por excelência da realização da modernidade, expressa em sua capacidade de mecanizar a vida, como invento decorrente da eletricidade, das ilusões criadas pela permanência da imagem na retina, da arte de recepção coletiva, da fragmentação do mundo e sua recombinação. Intervenção perceptiva, de tal modo determinante para o campo da arte e do espetáculo, que por mais de um século vem sendo reinventada, teorizada e reapropriada pelas mais diversas tecnologias e formas discursivas.

Não pretendo fazer aqui o histórico do marco conceitual do tema da autoria, de sua propriedade e importância com respeito ao fazer cinematográfico, que se situa na crítica, principalmente a produzida pelo *Cahiers Du Cinéma*, dos anos 1950 aos 1960, e teve como reflexo a construção de um referencial analítico. A política de autores, capitaneada

¹ Esse texto foi objeto de discussão com os participantes do Grupo Glauber (Labmidia-UFMG), do qual faço parte. Devo principalmente à leitura e revisão acurada do parceiro Pablo Gobira, algumas das idéias incorporadas à versão final.

² Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da FAFICH-UFMG.

pela publicação, estabelecia um divisor de águas, no qual ficava a indústria de entretenimento e seus constrangimentos mercadológicos de um lado e de outro, a verdadeira arte do cinema e a autonomia e liberdade criativa dos autores cinematográficos. A dualidade diretor/criador se estabelecia contra o produtor/estúdio e a indústria cultural do cinema, cujo modelo mercantil seriam os estúdios de Hollywood.

Se esse pressuposto valeu, num determinado contexto, para traçar fronteiras e atribuir, ou não, qualidade artística ao cinema europeu e aos *outsiders* do cinema norte-americano, servindo como tribuna para a defesa de atributos éticos e estéticos da arte cinematográfica, não poderia funcionar como tabula rasa para o reconhecimento de autores e filmes realizados em países que passaram tardiamente por um processo de modernização, contando com uma incipiente indústria de entretenimento e estruturas profissionais de estúdios de produção cinematográfica, como era o caso do Brasil. Mesmo assim, o cinema participa como signo do moderno na realidade sociotécnica do século XX, a despeito do grau de industrialização, de acesso à educação e à cultura, nas mais diversas sociedades.

A meu ver, essa questão está exemplarmente problematizada na obra cinematográfica de Glauber Rocha, que estrutura e lidera um movimento de modernização do cinema no Brasil, atento às tendências internacionais da arte e, ao mesmo tempo, à necessidade da afirmação de uma “barbárie audiovisual”, como forma heterônima de resistência a esse mesmo modo moderno. A marca do autor na obra do cineasta é o seu enfrentamento do paradoxo que aciona uma semiótica moderna para criar o signo desconhecido e selvagem de uma sociedade, refletida nos seus filmes em valores estéticos que muitas vezes questionam e invertem o sentido evolutivo das questões humanas, como a própria noção do que é ser primitivo ou civilizado.

Esse cinema de resistência comporta mal os papéis estabelecidos inclusive pelas vanguardas como será discutido aqui. Glauber usou da perspectiva autoral como forma de luta, estabelecendo um conflito com seus inimigos sacros, com as diferenças culturais e artísticas, assimiladas e destruídas para a constituição de um cinema de alteridade. Buñuel, Rossellini, Visconti, Godard, Welles ou Eisenstein são autores situa-

dos no *front* para a construção de um cinema livre e libertador, onde cabem igualmente filmes norte-americanos, faroestes, policiais e de mistério, mais industriais e de grande público.

Um denominador comum entre o gesto autoral e o cinema antropófago de Glauber Rocha seria a ruptura com as normas hegemônicas, numa demonstração de uma atitude anti-hierárquica típica dos canibais modernistas. Nessa vertente, que privilegia a criação como apropriação e transgressão do sentido original de procedimentos estéticos, teorias, métodos ou modas, a noção de autoria adquire o sentido de autonomia e autodeterminação diante do outro. Isso configura o que poderíamos nomear como o método do “mau selvagem”, recurso que pressupõe a cópia sem a mimese, o roubo e o tráfico e, principalmente, o que Mário de Andrade chamou a “traição da memória” (SOUZA, 1979), numa transubstanciação consciente do ato falho freudiano. O termo se referia, como explica Gilda Melo e Souza (1979), ao processamento mnemônico de repertórios transformados na recriação de obras que esqueciam propositalmente os referentes. O “canto novo”, segundo Mário de Andrade, nada mais seria do que a recombinação de elementos sedimentados e atualizados no ato de criação.

O autor nesse caso é uma espécie de DJ, munido de uma capacidade de acionar automaticamente elementos os mais diversos cuja combinação resulta no seu próprio estilo. Oswald de Andrade (1995) apontou essa perspectiva em seus escritos e manifestos, tornando visível a relação em conflito com a diferença, interna e externa, mesmo que expressando nossos embates através do discurso jocoso. Em sua formulação cultural brasileira, a poética antropofágica pode recorrer a uma proposição mais específica, que foi depreendida das partes dos rituais indígenas dos tupinambás: 1. Agressão e morte; 2. Incorporação; 3. Apropriação e assimilação; e 4. Produção (MOSER, 1992).

O “massacre dialético” da propedêutica glauberiana tem início com o deslocamento, estranhamento e destruição perceptiva que move, altera e reúne os contrários. Para o diretor, a questão da autoria serviu como temática sobre a qual teceu o seu próprio discurso e cujo interesse nem sempre convergiu com a política defendida por Bazin. Como afirma Jean Claude Bernardet (1994, p. 141), Glauber radicaliza a posição francesa,

a ponto de derrubar o que era um dos pilares da política dos autores. Segundo Glauber,

O produtor é um inimigo, afirma Welles, já sabemos. Mas não tem o autor de *Cidadão Kane* completa consciência do quanto vale em dinheiro seu nome? [...] Antonioni era um autor maldito até a explosão de *L'Aventura*. Em seguida *La Notte*, em Paris, rende na primeira exibição quarenta milhões de francos. Hoje Antonioni é um *best seller*.

Bernardet mostra como a análise ao modo de produção cinematográfico é invertida pelo cineasta ao classificar os “autores” também como produtores de mercado.

Nesse embate, Glauber se apropria da temática para tecer sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (ROCHA, 2003), instituindo critérios de reconhecimento dos autores brasileiros, a partir do alcance de determinados valores estéticos: o filme como expressão do homem; o filme que nasce como pensamento contra o extermínio de idéias propiciado pelo cinema industrial; o filme barato e artesanal; o filme não-submetido às regras narrativas da prática comercial; o filme de montagem livre, seguindo um tempo movido por um ritmo interior; o filme que levaria à compreensão dos valores objetivos da paisagem física e social. O cineasta Humberto Mauro é eleito como paradigma do autor do *Cinema Novo*, que então não se definia por uma questão de idade, mas de verdade. Na visão de Glauber, o cineasta dos anos 1920 fazia uma política despida de demagogia. “Obtém o quadro real do Brasil – que é, pela alienação dos costumes, sociologicamente mistificado de romantismo. Neste quadro, não esconde a violência da miséria.” (ROCHA, 2003, p. 53).

Outros atributos estariam também presentes no filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, que transcendia os fundamentos do neorealismo italiano e primava por idéias claras, linguagem simples e um ritmo que traduzia o complexo da grande metrópole no início dos anos 1950. Para Glauber, o autor estava definido na *mise en scène*, realçando a autenticidade num filme em que o diretor não se preocupava apenas com aspectos formais e revela desprezo pela retórica: “[...] o que se procurava era o retrato sem retoques de uma realidade cruel.” (ROCHA, 2003, p. 105).

Esses critérios de autoria expressavam o sentido que o *Cinema Novo* pretendia renovar na estética cinematográfica brasileira selando o compromisso político do movimento. Em momento algum, Glauber deixará o foco de seu programa ético e estético para responder ao alinhamento da política de autores. Essa é que estava ao seu serviço ou, como afirma Bernardet (1994, p. 149), “[...] em Glauber, a política de autores não é apenas um método crítico (...) Torna-se um método de construção da história pregressa e um método prospectivo, no sentido em que permite traçar perspectivas para a produção cinematográfica.”

Fome - a estética bárbara contra a estética moderna

O manifesto *Estética da Fome*, apresentado como tese na *V Rassegna Del Cinema Latino Americano* em Gênova em 1965, demonstrava a posição independente do *Cinema Novo* brasileiro como movimento cultural e político que dispensava “o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo” (ROCHA, 2004, p. 63). Ao retomar a temática do modernismo brasileiro, Glauber Rocha encara a subserviência ideológica e estética no campo das artes nos países periféricos. De maneira contundente, propõe um cinema de embate que dá forma audiovisual à violência como “a mais nobre manifestação cultural da fome”, e denuncia o interesse do observador europeu pela miséria como forma de satisfazer sua nostalgia de primitivo.

O texto esclarece o lugar de onde esse cinema olha a realidade reconhecendo e expondo os mitos que atuam sobre seu universo material e simbólico, e com os quais era preciso entrar em contato. Só a imagem da violência seria capaz de revelar a força dessa cultura bárbara explorada pelos civilizados, estivessem eles dentro ou fora do país, na academia francesa, na imprensa brasileira, na igreja, no poder ou nos gabinetes da cultura. Não se tratava tampouco de aclamar a luta de classes, como desejaria o Centro Popular de Cultura (CPC)³, nem de produzir uma crítica social que pudesse sublevar as massas a um estado de consciência, visando a uma transformação da cruel realidade brasileira. No ma-

³ Centro Popular de Cultura, órgão ligado à UNE – União Nacional dos Estudantes, que pretendia utilizar os meios culturais para a organização política da sociedade brasileira, no início dos anos 1960.

nifesto, Glauber propõe a geração de um novo pensamento, que nasce entre a obra e o espectador, refletida “[...] no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.” (ROCHA, 2004, p. 67).

Na *V Rasegna del Cinema Latino Americano*, realizada pelo *Columbianum*, em Gênova (1965), o Prêmio da Crítica foi dado ao *Cinema Novo* brasileiro, destacando os jurados a autenticidade de uma linguagem expressiva, capaz de interpretar livremente a realidade social e humana do país e o Prêmio de melhor filme para *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Glauber afirmava no manifesto *Estética da Fome*, apresentado no evento antes da premiação, que o que fez do *Cinema Novo* um fenômeno cultural de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade, o que já estaria enunciado na literatura brasileira dos anos 1930. Naquele momento, o cinema discutia a realidade como um problema político, o que se materializava no encontro de Nelson Pereira dos Santos com Graciliano Ramos em *Vidas Secas* (1964), significando o abandono de uma crônica paternalista da sociedade sendo substituída por uma visão e um tratamento antropológico do homem e da cultura brasileira.

A retrospectiva dos filmes brasileiros em Gênova serviu tanto para os críticos e realizadores estrangeiros como para os próprios brasileiros, cineastas, escritores presentes perceberem a sua importância, marcada pela independência do pensamento brasileiro em relação à crítica européia. Na ocasião, David Neves renunciava à postura doutrinária dos críticos franceses, que viam com muito interesse a produção brasileira, pretendendo indicar caminhos para a superação daquilo que chamavam de *maladroit*, um estilo desajeitado. Mas os cinemanovistas sabiam que a diferença estava exatamente no *maladroit* de seus filmes como declarou Gustavo Dahl: “Os críticos (franceses) ficam inquietos quanto às possibilidades de erro do *Cinema Novo*: têm dificuldade para digerir os erros, quando sabemos muito bem que os erros são parte dos acertos.”(VIANY, 1999, p. 106).

O distanciamento da crítica francesa e da política de autores como um possível discurso compartilhado nos anos 1960 se evidencia no reconhecimento e na maturidade da produção do Cinema Novo brasi-

leiro. O termo autor, a despeito de ainda constar do vocabulário de Glauber Rocha, não mais acarretaria a ligação com o ideário francês e é incorporado como expressão de sua própria política, que visava o filme primitivo e revolucionário, como analisa Bernardet (1994, p. 152). Para Glauber, o *Cinema Novo* existiria sempre que houvesse um cineasta de qualquer nacionalidade disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo. Nas suas palavras: “Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou procedência, pronto para pôr o seu cinema e a sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do *Cinema Novo*.” (ROCHA, 2004, p. 67).

Na década de 1970, morando em Cuba, Glauber assumirá uma posição mais aguda em relação ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica, criticando a submissão de cineastas latino-americanos aos métodos da *nouvelle vague* e do neo-realismo italiano (SARNO, 1994, p. 14). O diretor não reivindicava uma originalidade, mas a possibilidade de se fazer um cinema que pudesse descerrar o olhar latino-americano a partir de suas próprias imagens.

O transe do autor

A questão da autoria analisada acima diz respeito a uma postura da política cinematográfica em Glauber Rocha e seu ideário estético que pretendia romper e refletir o processo de renovação de um pensamento latino-americano, com a criação de uma língua comum, como analisa José Carlos Avellar (1995a). Mas é na ensaística cinematográfica que se estabelece a dimensão do seu pensamento audiovisual, tecido no fio contínuo dos seus filmes. Na visão de Orlando Senna (1985, p.XI-XII) essas 14 horas de palavrimagem e textação compunham um roman/cine, cujo o significado transcendia a mera ontologia fílmica, fazendo vibrar

(...) o açoite épico atizado dos sertões e praias da Bahia a espocar nos horizontes americanos e latinos, no fundo da África, no coração do Brasil. Um só jato de luz/som/paixão, filme extraordinário relampejando o direito maior do homem – viver, comer, trabalhar, amar, ser feliz -, o direito à liberdade.

Se a autoria também caracteriza a construção de um ponto de vista da narrativa cinematográfica, em Glauber Rocha há uma fuga em curva e parabólica, como na representação barroca. A opção por este perspectivismo se opõe ao privilégio do ponto de vista, sem que seja possível encontrar na tela o lugar do observador. A escolha do absoluto descontrola sobre a audiovisualização apela antes aos ouvidos que conectam então o olhar à inquietude de uma câmera física, anímica e corporal, que em sua sinuosidade estabelece e fixa a instabilidade do plano. Não há qualquer garantia da permanência de uma perspectiva mesmo aquela que poderia ser representada por um personagem ou um condutor da narrativa cambiante. Essa consciência fluida e ambígua se manifesta através da pluralidade de vozes de seus personagens, na criação de duplos ou na multiplicação de ângulos, mostrando simultaneamente as diversas facetas de uma mesma questão, ou criando um total estranhamento.

Este método, essencialmente barroco, pode ser visto nas cenas de *Deus e o Diabo na terra do sol*, quando Corisco assume a *persona* de Lampião afirmando ter duas cabeças: “Uma pensando por dentro e a outra matando por fora”. Assim como o personagem, a câmera se multiplica deslocando-se do ponto de vista, fazendo o quadro saltar junto com Corisco, em descontinuidade espacial e diegética.

Em *Di/Glauber*, a encenação do velório conta com personagens da vida real atuando como duplos. Joel Barcelos joga o papel do diretor, do qual ouvimos a voz em *off* e ao vivo, dirigindo, refletindo, descrevendo, declamando, acusando, fundindo-se ao cadáver e ao filme. Também a modelo Marina Montini, musa inspiradora e amante de Di, anunciada pela marchinha de carnaval, é Eurídice, que busca seu Orfeu do mundo dos mortos.

A ambigüidade, a múltipla valência dos seres que percorrem os filmes, leva-nos a compreender a impossibilidade de encontrar uma única crença moral. No lugar de apresentar uma essência dos problemas humanos, Glauber conduz o espectador ao essencial, uma “imagem justa” da natureza humana universal: do amor, da dor, da beleza, da fome, da violência, da injustiça, da destruição, do desejo de movimento e de mudança e da poesia.

Daí a opção pelo épico como gênero narrativo que permite abstrair os fatos acentuando a sua generalidade no ato humano, sem incorrer em julgamento moral. A valoração surge da impossibilidade de se assumir um dos lados, na necessidade de se conhecer todos os lados, em não afirmar vencidos ou vencedores, na vida caracterizada como uma eterna luta.

A épica glauberiana é constituída de despossuídos, de heróis fracos e sem rumo, em face à extrema violência em que a platéia também é convidada a participar e colaborar no acabamento do filme, como explica José Carlos Avellar (1995b, p. 93):

Esse intervalo da câmera, que muda a angulação sem corte, inclui os restos de um mundo desenquadrado, deixando o vazio à imaginação dos que vêem o filme, impelidos a preencher a falta. Glauber coloca na tela um material bruto para que o realizador na platéia o transforme em filme.

Avellar se refere à cena do massacre em Monte Santo, liderado pelo beato Sebastião, filmado em seqüências rápidas quase impossível de serem apreendidas pelo olhar, a não ser pela energia dos chicotes da câmera, cuja inversão de eixo gerava uma coleção de imagens abstratas e desconexas. São rifles, rostos, quedas bruscas ao som de tiros de uma artilharia que em nada naturalizam o ambiente do conflito.

Essa estratégia fazia parte da exploração do caráter ideogramático do audiovisual, que para Glauber era ideal para a pesquisa dos signos. Sendo o mito um ideograma primário, ele nos serviria para nos auto-reconhecermos. Aliando isso ao traço fundamental de uma cultura historicamente ligada à saga, ao épico, onde a língua e o mito materializam as tradições, as crenças e, principalmente, as relações arcaicas de dominação. O desafio do audiovisual seria o de fazer surgir diante dos nossos olhos e ouvidos uma *consciência em transe* que para o diretor seria “a liberação anárquica do pensamento para integrar a obra e o público” (ROCHA, 2004, p. 150).

Em toda a sua obra, Glauber vai utilizar a manobra do desdobramento tomando personagens da vida real para representarem o povo brasileiro. Esses mediadores por sua vez serão multiplicados por alegorias que o diretor utiliza para expandir a significação dos personagens,

das imagens e de suas falas. Cada matéria ou combinação de elementos da linguagem pode significar uma outra coisa. A carnavalização barroca glauberiana cria situações de disfarce e confusão entre realidade e aparência. Elas apontam para lugares imaginários – o povo participando do processo político, o artista intervindo nas decisões das políticas culturais, os intelectuais pensando em experimentar o poder, etc. Utilizando personagens-emblemas e elementos da cultura brasileira, ele produz uma intervenção na realidade simbólica do país. Ou, como diz Celso Favareto (1996, p. 110), a propósito do uso da alegoria na cena tropicalista: “Fica a sensação de que o Brasil é e não é o que se enuncia. Esse descentramento impede a formação de uma imagem definida, pois a alegoria não aspira a captar o todo no particular. O todo é expulso pelo brilho intermitente de suas imagens.”

Uma marca estilística da *mise en scène* do diretor é a intensa circularidade discursiva. Não há exatamente diálogos que permitam ao espectador seguir ou escolher um personagem que defina a mensagem. A fala iniciada por um conflito ou oposição adquire maior força contraditória ao mudar de curso, de personagem, de lado, invertendo e impedindo o fechamento de um sentido, num exercício dialético que não permite uma síntese. Isso não tem impedido interpretações estruturais da obra de Glauber, tentando em vão datá-la e fixá-la em quadros axiológicos do tipo marxista, revisionista, revolucionário ou ideológico.

Nas suas entrevistas para o programa *Abertura*⁴ e em *A Idade da Terra* (MOTA, 2001), o diretor parece querer atingir o impossível, a palavra nunca dita, o surgimento de uma verdade ainda não pensada e, para isso, submete seus entrevistados a uma forma de tortura, metralhados com perguntas que pudessem romper a crosta social do personagem para atingir o significado ideogramático ou mítico. Segundo Avellar, Glauber já estava a

[...] procura de um discurso automático, imediato, falando o que estava passando na cabeça dele. Não se trata de um discurso organizado, mas de qualquer coisa que vai no sentido da expressão não-controlada. De uma expressão que seja a direta tradução da emoção,

⁴ BARBOSA LIMA, Fernando. Programa *Abertura* – Rede Tupi, 1979-1980.

do sentimento que a pessoa tem na hora que está falando mesmo. (MOTA, 2001, p. 111).

Essa abertura polissêmica podia levar a interlocução ao fracasso, à incompreensão ou a má interpretação, o que ocorreu inúmeras vezes durante a sua presença ruidosa na televisão, no final da década de 1970. Jornalistas criticavam o tratamento sem paternalismo e caridade que Glauber dedicava às pessoas “simples”, seguindo o exemplo do primitivo e tropicalista Abelardo Barbosa, o Chacrinha, admirado entre artistas e intelectuais por ser um personagem único no cenário televisual, que representava o senso de humor, a graça e o surrealismo presentes na personalidade do povo brasileiro. Arthur da Távola (MOTA, 2001) dizia que Glauber estava desfazendo no ar a imagem burguesa, de bom tom e comportamento da televisão. No lugar do “bom mocismo” típico dos apresentadores, surgia o retrato selvagem do artista descabelado e mal vestido, falando diretamente ao público, inquietando e provocando um contato com o lado menos glamoroso da realidade televisual.

Pensamento por roteiros

Poderíamos então concluir que a propedêutica cinematográfica de Glauber Rocha retoma e desenvolve os roteiros oswaldianos⁵, nos quais se projetava o cinema enquanto uma ferramenta do pensamento e da criação literária. No cineasta, imagens e sons são idéias em movimento na busca de uma radical eclosão de alteridade, em que a autoria é subalterna ao desejo de transformação. Incorporando o repertório de reflexões e práticas do cinema mundial, a obra de Glauber Rocha no Brasil é precursora de um pensamento audiovisual mesmo quando ele aborda filmes de outros cineastas seus contemporâneos ou pregressos, apontando a semente conceitual ideogramática de estilos, marcas de um cinema capaz de narrar o homem, a terra e a luta pela vida.

A vivência do transe numa sociedade cuja constante é a crise nos é familiar e necessária. O movimento inscrito no transe une vida e morte,

⁵ Referente à Oswald de Andrade (1995, p. 51) e a defesa dos roteiros no Manifesto Antropófago: “as idéias matam, queimam gente nas praças públicas. Suspendamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros.”

o visível e o invisível criando um lugar que só existe por sobre a linguagem de um “canto novo” que recria a memória e reinventa o mundo. Ou, simplesmente, como queria Glauber, proporcionar “estados cinematográficos” para serem gozados enquanto se fizesse amor, numa greve ou numa revolução (MOTA, 2001).

Na trajetória cinematográfica e no pensamento de Glauber Rocha não é possível separá-lo das contradições e conflitos imaginados e registrados na sua obra. Mais do que um autor, foi um personagem trágico como aquele matador de cangaceiros, Antônio das Mortes, o contrariador de mitos, que lutava sem dar explicações porque cumpria o seu destino ou, como Paulo Martins, cuja morte em *Terra em Transe* confirmava que a política e a poesia eram demais para um só homem.

Referências

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. **Tornar-se outro**: o topos canibal na literatura brasileira. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

ANDRADE, Oswald. **Obras Completas**: a utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 1995.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**. Rio de Janeiro: 34; São Paulo: Edusp, 1995a.

AVELLAR, José Carlos. **Deus o Diabo na Terra do sol**: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem. Rio de Janeiro: Rocco, 1995b.

BENTES, Ivana (Org.). **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

BERNADET, Jean-Claude. **O autor no cinema**: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo, Ateliê editorial, 1996.

MOSER, Walter. L'anthropophagie du Sud au Nord. In: MOSER, Walter. **Confluencias littéraires Brasil-Québec**: les bases d'une comparaison. Montreal: Les éditions Balzac, 1992.

MOTA, Maria Regina. **A épica eletrônica de Glauber**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

- MOTA, Maria Regina. Introdução à metafísica bárbara: uma aproximação do pensamento de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. **Contextura**: a filosofia no Brasil. *Festschrift* para Paulo Margutti, Belo Horizonte, p.133-151, 2007. Edição especial.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SARNO, Geraldo. **Glauber Rocha e o cinema latino-americano**. Rio de Janeiro, CIEC/UFRJ, 1995.
- SENNÁ, Orlando. **Roteiros do Terceiro Mundo**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985.
- SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**: jogo e linguagem em Macunaima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1988.
- SOUZA, Gilda de Mello. **O Tupi e o Alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas cidades, 1979.
- VIANY, Alex. **O processo Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail et al. **O Desafio do cinema**: a política do Estado e a política dos autores: Brasil os anos de autoritarismo. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto do moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.



Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em *Duas caras* e em *A favorita*

Prof. Dra. Maria Carmem Jacob de Souza¹
Prof. Dra. Maria Helena Weber²

Introdução

No debate sobre a autoria nas telenovelas brasileiras, três tendências chamam a atenção. A primeira considera que as condições de produção das telenovelas tendem cada vez mais a diminuir a autonomia necessária para o exercício da função de “controle da obra” pelos roteiristas chamados de autores³. A segunda perspectiva prevê o controle relativo do autor de telenovelas e o poder de influenciar as decisões durante a condução da estória. Nesses dois casos, o pressuposto comum aposta na existência de autores de telenovelas, ou seja, na

¹ Maria Carmen Jacob de Souza é professora do Curso de Comunicação – graduação e pós-graduação da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora do CNPq. mcsjacob@uol.com.br

² Maria Helena Weber é professora do Curso de Comunicação – graduação e pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisadora do CNPq. maria.weber@ufrgs.br

³ Perspectiva emblemática observada em Nogueira (2002).

existência de roteiristas reconhecidos como autores num contexto de elaboração que reúne diversos especialistas da produção e criação audiovisual.

As concepções de autoria nas telenovelas dessas duas tendências expressam definições usuais dos profissionais e das instâncias de consagração que avaliam e adensam capital simbólico às telenovelas, aos roteiristas-autores e aos demais especialistas envolvidos (diretores, figurinistas e outros). O reconhecimento dessa posição de autor do roteirista titular⁴ tem sido um pressuposto inquestionável.

A terceira tendência admite também que o roteirista titular é o autor nas telenovelas brasileiras. A diferença com as outras duas tendências encontra-se na preocupação de investigar a história da construção social das lutas classificatórias que sustentam essa definição de autoria. Preocupação que tem gerado análises das relações das dimensões contextuais com as textuais das telenovelas para evidenciar traços estilísticos dos roteiristas autores.

A reflexão sobre autoria nas telenovelas explorada neste artigo filia-se mais fortemente a esta última tendência que considera as funções e posições dos roteiristas historicamente reconhecidas como autores, segundo as particularidades do contexto de produção, criação, difusão, comercialização e fruição das telenovelas. Interessa, sobretudo, ampliar o conhecimento sobre as relações entre as condições sociais e históricas que propiciaram o reconhecimento dos roteiristas como autores de telenovelas no Brasil e os graus de poder de decisão que eles têm num sistema coletivo de criação audiovisual⁵ para escolherem e defini-

⁴ Roteirista titular refere-se ao roteirista responsável pela telenovela, que pode trabalhar com ou sem colaboradores. Em poucos casos, nas últimas décadas, tivemos mais de um roteirista titular na TV Globo no horário das 21 horas.

⁵ Cabe aqui esclarecer que não se está examinando as tendências de não reconhecer a possibilidade da autoria dos roteiristas em telenovelas. A tendência de não reconhecer a autoria dos roteiristas na ficção para TV, seriada ou não, também não está sendo explorada. De qualquer modo, vale tecer alguns comentários. A indicação dos títulos representativos da ficção televisiva de qualidade elaborada por Machado (2001) curiosamente não indicava os roteiristas e sim os diretores. Postura que parece levar para a TV com muita facilidade a tradição do cinema. A Associação Brasileira de roteiristas profissionais de TV (artv.art.br) foi criada em 2000, mostrando como o reconhecimento do roteirista como autor exige mobilizações intensas dos interessados. Por fim, ressaltamos trecho da declaração mundial de autores-roteiristas: “Reivindicamos o direito dos autores-roteiristas de todos os lugares de serem reconhecidos como autores da obra audiovisual que escreveram e de serem justamente recompensados cada vez que seu trabalho for usado”, assinada em 2009, em Atenas, na conclusão da primeira Conferência Mundial dos Autores-Roteiristas.

rem as estratégias de composição dos programas de efeitos previstos nas histórias que criaram⁶.

A pretensão de evitar o tom de defesa reificadora do autor roteirista⁷ exige um exercício mais arguto da crítica das operações de um dos conceitos-chave empregado na análise da construção social da autoria: campo da telenovela brasileira⁸. Este conceito nasceu de teorias, métodos e hipóteses gestados por Bourdieu ao investigar bens simbólicos e pela repercussão das críticas que essa abordagem teórica fomentou.

Compreender a posição de autor nessa perspectiva implica em se apropriar dos estudos sobre a natureza da autonomia imaginativa num sistema de produção e circulação comercial instituído por uma concorrência desigual. Implica em estar atento a história das práticas e representações de agentes, grupos e instituições que configuram os parâmetros de avaliação que indicam a qualidade associada a marcas estilísticas autorais nas telenovelas.

Num primeiro momento apresentamos os pressupostos centrais que estabelecem as bases do argumento que sustentam a análise das marcas de autoria no campo das telenovelas brasileiras.

Para ilustrar o fenômeno vamos tratar de um dos aspectos que colabora no contexto que fomenta a autoria nas telenovelas brasileiras. O papel dos gestores da emissora de televisão responsável pela produção e pela difusão de telenovelas. Eles lançam mão de mecanismos que põem em operação dispositivos facilitadores da posição de autor das telenovelas. Dispositivos que podem agregar maior ou menor capital simbólico para a própria emissora e para os profissionais envolvidos. Não se quer com esta afirmação reforçar a premissa equivocada que pensa as emissoras como onipresentes e capazes de controlar todo o sistema de produção, criação, difusão e apreciação de telenovelas. O que se deseja observar é o papel dos gestores das emissoras no contexto de elaboração

⁶ Nessa medida, a definição de autor na ficção seriada telenovela no Brasil pode ser a mesma em minisséries e ser diferente no caso de comédias de situação. Assim como a definição de autor de ficção seriada telenovela pode ser diferente a depender do país do sistema comunicacional de produção.

⁷ Não podemos esquecer que além do reconhecimento autoral do roteirista, tem-se a presença da “escrita particular e autoral” de diretores que demarcam parcerias, autorias compartilhadas com os roteiristas (SOUZA, 2002; ORTIZ et al., 1989; OROFINO, 2006; FECHINE; FIGUEIROA, 2008).

⁸ Consultar Ortiz e Ramos (1989), Souza (2004) e Souza (2005)

do programa que precisa levar em consideração tanto as características que o constituem quanto as disposições, modos de pensar e agir, que faz do roteirista o autor das telenovelas.

Examinamos, num viés exploratório, as relações entre a posição de autor de telenovelas em uma dada circunstância histórica e as estratégias textuais estilísticas associadas a temas recorrentes que demarcam o reconhecimento autoral de roteiristas-autores da maior produtora e distribuidora desse programa de televisão dos últimos trinta anos: TV Globo.

Segundo o sistema de produção da emissora, temos autores-roteiristas associados a temas e faixas de horário distribuídos, entre outros motivos, segundo características da audiência. Selecionamos o horário das 21 horas, a telenovela exibida após o Jornal Nacional. Ela tende a apresentar um dos maiores índices de audiência da emissora e a conferir alto grau de reconhecimento e consagração para a emissora e para os autores-roteiristas envolvidos há muitos anos.

Escolher uma das faixas de horário significa que os autores-roteiristas, juntamente com a equipe de produção e criação, possuem habilidades necessárias e adequadas para enfrentar os desafios, pressões próprias do programa de dramaturgia exibido neste momento.

As telenovelas produzidas pela TV Globo têm em média hoje mais de 150 capítulos exibidos de segunda a sábado durante mais de seis meses, tanto no horário das 18h, das 19h quanto no das 20 ou 21 horas. Para se ter uma idéia, imaginemos que cada capítulo tivesse 30 minutos de duração (retiremos o intervalo comercial). Uma telenovela do horário das 21 horas de 150 capítulos teria 75 horas de material original produzido e exibido em caráter fabril, sendo reconhecidamente fruto de esquemas e repetições que, de modo geral, é apreciado uma única vez numa circunstância de atenção flutuante do telespectador, durante 313 dias do ano, aproximadamente.

Examinar marcas de autoria dos roteiristas-autores neste produto implica, pois, em formular parâmetros comparativos de extensos materiais audiovisuais para observar tanto as poéticas usadas para a repetição, a regularidade e os modos de enredar a história, quanto às usadas para criar os efeitos de originalidade e inovação.

Decorrem destas condições de pesquisa outros desafios. De qualquer modo, um deles não se pode escapar: a seleção do material que permitirá observar marcas de autoria dos roteiristas-autores. Quais telenovelas, quais capítulos, quais momentos deste texto audiovisual seriam mais apropriados?

Estabelecemos dois momentos, segundo a pretensão de comparar modos de criar o primeiro ato das telenovelas. No primeiro caracterizamos os temas, motivações, personagens que vivem nos mundos ficcionais de mais de um roteirista-autor. Seleccionamos os mais freqüentes de uma determinada faixa horária. Localizamos a telenovela seleccionada nesta cartografia de mundos construídos pelos autores-roteiristas. Esta etapa estimulou comparações entre a telenovela seleccionada e as outras telenovelas criadas por cada um deles, mostrando recorrências, diferenças, mudanças de rumo.

Depois, a atenção é voltada para as telenovelas seleccionadas e destacamos as linhas gerais da trama central (ou tramas centrais, quando for o caso), tendo como pontos-limite a formulação do “ponto de ataque” ou “ponto de virada” (CAMPOS, 2007, p. 387), que em geral representa uma terça parte da telenovela, o primeiro ato.

Com o trecho de análise estabelecido elaboramos um estudo exploratório das estratégias deflagradas pelos recursos narrativos observados no roteiro encenado, visível na observação de cada capítulo e na leitura de cada uma de suas sinopses.

Este artigo apresenta resultados parciais desta pesquisa recente⁹ promovida pelo Observatório de Ficção-televisiva Ibero-americana/Núcleo Brasil¹⁰ que analisou os mundos ficcionais de Manoel Carlos (*Páginas da Vida, 2006/2007*), Gilberto Braga (*Paraíso Tropical, 2007*), Aguinaldo Silva (*Duas Caras, 2007/2008*) e João Emanuel Carneiro (*A Favorita, 2008/2009*).

⁹ Colaboraram neste trabalho participantes do Grupo de Pesquisa A-tevê.CNPq/PosCom/UFBa: Amanda Aouad, Larissa Ribeiro e Luis Fernando Lisboa.

¹⁰ Observatório Ibero-americano de ficção televisiva (Obitel), criada em 2005, articulava uma rede internacional de pesquisadores em 2009 que examina ficções televisivas de cada país participante: Argentina, Brasil, Chile, Espanha, estados Unidos (de língua hispanica), México, Portugal e Uruguai. Os pesquisadores da Rede Obitel Brasil, sob a coordenação geral de Maria Immacolata V. de Lopes, contam com o apoio da CETVN/ECA/USP e da Globo Universidade.

Para facilitar a seleção da apresentação dos resultados, respeitando as fronteiras demarcadas por este artigo, tratamos das relações entre a posição de dois destes autores consagrados na história do campo da telenovela no Brasil, Aguinaldo Silva e João Emanuel Carneiro, e as poéticas que demarcaram o reconhecimento autoral de ambos. O tratamento da política é o tema escolhido¹¹.

Criação, gestão e temas das telenovelas

Os conceitos elaborados por Pierre Bourdieu: espaço das obras, tomadas de posição dos realizadores, neste caso os autores-roteiristas titulares e o campo de produção das telenovelas engendraram a premissa que nos orienta¹².

O espaço das telenovelas explora as relações intertextuais entre ficções seriadas. O analista precisa ter um repertório sobre este assunto para que saiba localizar e comparar as telenovelas entre si. Repertório sobre as obras e sobre os modos de fazê-las em cada momento da história de produção destas obras. Este momento da pesquisa é que auxilia a comparação com outras obras expressivas (outras ficções seriadas, filmes, romances etc.) que porventura tenham sido incorporadas na tessitura das telenovelas já produzidas, nas recentes e nas que são examinadas.

Este conhecimento faz parte dos espaços de possíveis dos autores-roteiristas e dos outros criadores envolvidos de modo consciente ou enquanto uma disposição não pensada adquirida ao longo das experiências de fruição e apreciação dos criadores de obras expressivas das

¹¹ Os resultados desta pesquisa decorrem da investigação realizada com Maria Helena Weber (UFRGS) sobre o tratamento de temas políticos nas telenovelas brasileiras desde 1970. Primeira versão das conclusões foram apresentadas no Colóquio Internacional Televisão e Realidade, promovido por Itania Gomes (PosCom/UFBA.CNPq) em 2008, na cidade do Salvador, Bahia.

¹² Para muitos esta escolha é inadequada, já que as investigações em que Bourdieu se deteve priorizavam os campos de produção com alto grau de autonomia. Como foi o caso de romancistas e poetas associados a um espírito de projeto criativo que instaurava exercícios poéticos em obras reconhecidas como inusitadas e julgadas como “arte pura”: Gustav Flaubert e Baudelaire na França do século XIX. Mais do que isso, sua atenção aos media apresenta equívocos que muitas vezes apenas demarcou defesas ideológicas e políticas. Não obstante essas (e outras) limitações, o método proposto por Bourdieu tem oferecido contribuições para o exame de produtos culturais na esfera mediática (HESMONDHALGH, 2006; COULDRY, 2005 e outros).

mais diferentes naturezas. Os espaços de possíveis indicam também a compreensão que os realizadores têm dos dispositivos, princípios e outros aspectos que têm caracterizado a produção das telenovelas. Isso significa que os espaços de possíveis, a ciência do que já foi feito, o modo como se fez e os novos modos de serem feitos, colaboram na formulação das apostas, decisões ou escolhas que cada um deles foi capaz de fazer. Decisões sobre temas, personagens, motivações, dinâmica espaço-temporal e tantos outros recursos que estão em jogo na poética de produtos audiovisuais de uma determinada época – da tecnologia disponível ao grau de experiência acumulada dos realizadores que se tornaram especialistas e uma área da criação. Especialidade adquirida no ambiente de trabalho e/ou em sistemas de formação de caráter profissionalizante.

Estas decisões ou escolhas observadas nos produtos examinados estão relacionadas às posições que cada um deles vem ocupando no campo da telenovela e em outros campos que tem efeitos sobre a criação deste tipo de obra. Os mais comuns são o campo teatral, literário, cinematográfico, jornalístico e tantos outros. Examinar as posições de cada autor-roteirista, no caso, supõe conhecer a história desta produção, lugares, pessoas e instituições que foram criando modos de classificar, avaliar, julgar, legitimar e consagrar práticas e representações desta experiência que envolve práticas e representações deste o ato de fazer até o ato de assistir e apreciar.

A partir destas informações relacionamos pessoas, grupos e instituições segundo o tempo de permanência nesse contexto de produção e criação de telenovelas. Quem está a mais tempo no sistema de produção de telenovelas e quem acaba de chegar? Quais prêmios angariados? Quais as habilidades mais valorizadas no ato de criar personagens sentimentais e risíveis, tão bem apreciados nas telenovelas? Estas e outras indagações tecem a caracterização dos envolvidos na produção de telenovelas segundo o que se classifica como convencional e inovador, o que tem sido mais valorizado e por quem. Localização relacional que permite formular hipóteses entre as características das posições sucessivamente ocupadas na história deste campo – a trajetória - e as escolhas realizadas observadas na poética das telenovelas.

Quanto mais se conhece o campo de disputas e definições das práticas de produção e fruição das telenovelas, melhores condições para estabelecer as hipóteses interpretativas sobre as relações entre as escolhas narrativas operadas pelos autores-roteiristas e os discursos sobre a marca autoral nas telenovelas de uma determinada emissora, em determinada época.

Duas Caras (2007/2008), telenovela de Aguinaldo Silva, autor mais freqüente nesse horário e que mais vezes recorreu ao tema da política na situação dramática central¹³. *A Favorita* (2008/2009) de João Emanuel Carneiro espelha a estréia de autor neste horário e tende a tratar a política em situações dramáticas secundárias¹⁴.

As formas de encenar a política nas telenovelas brasileiras exibidas na faixa horária que concerne das 18 até as 22 horas, entre 1970 e 2008, tenderam a circular em torno de grandes temas que na maior parte das vezes não estavam vinculados aos núcleos dramáticos centrais. Destacamos *quatro temas políticos* recorrentes em ordem de freqüência: (1) relações e disputas de poder local; (2) disputas de poder governamental, eleições, corrupção, contravenção; (3) momentos da história política brasileira e (4) movimentos sociais, movimentos de trabalhadores (WEBER;SOUZA, 2008).

No caso de *Duas Caras* opera o tratamento da disputa do poder econômico e político em duas situações dramáticas centrais que se articulam no decorrer da estória. Um deles situava-se na favela Portelinha e o outro nas empresas de um rico empresário corrupto. No caso de *A Favorita* estes temas se deslocam para tramas secundárias que também se articulam ao longo da estória. A primeira desenrola-se na prefeitura da cidade de Triunfo (próxima de São Paulo). Na outra ponta, explora-se o personagem do político corrupto, rico, morador de bairro nobre paulista, envolvido em tráfico de armas, acompanhado por um assessor de propaganda e *marketing*.

A atenção nos roteiristas-autores que criam as telenovelas busca desvendar situações-chave das diversas posições que ocuparam na

¹³ A décima segunda novela de Aguinaldo Silva, *Duas Caras*, foi exibida de 1º de outubro de 2007 a 31 de maio de 2008, totalizando 210 capítulos.

¹⁴ *A Favorita* foi exibida de 2 de junho de 2008 a 16 de janeiro de 2009 com 197 capítulos.

história de produção da telenovela e de outros meios expressivos afins (música, teatro, cinema, literatura etc.) para compreender o efetivo papel dos autores nas interfaces entre as demandas da emissora e a satisfação necessária dos telespectadores; entre o reconhecimento do roteirista-autor na esfera dos especialistas de sua área de atuação e as escolhas estéticas, narrativas e técnico-operativas que tenham configurado uma marca estilística peculiar reconhecível pelos críticos e pelos outros especialistas criadores ou realizadores (diretores, atores, figurinistas etc.).

“Ciência das obras” e a análise da autoria na ficção seriada telenovela

Autor e autoria são verbetes que há muito compõem dicionários especializados nas áreas de estudos literários, sem contar os das áreas que examinam o cinema, programas de televisão e outros meios expressivos sonoros e plásticos. Das dissonâncias nas abordagens que os definem observa-se um senso de aglutinação instigante já enunciada por Foucault na Conferência a Sociedade Francesa de Filosofia em 1969: a autoria é um fenômeno social e histórico de “individualização” de realizadores e obras.

“Função autor” expressa modos de “existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos” (FOUCAULT, 1992, p. 46), que enunciam “uma imagem do autor.” (p. 41). Um dos discursos que compõem a função autor diz respeito aos modos de formular o “nome do autor” de uma obra numa determinada cultura. O nome enuncia e classifica a natureza da obra, ou melhor, “estabelece ligações” do nome de quem faz com aquilo que foi feito, ou seja, com o tipo de obra, os gêneros narrativos, os temas tratados e o modo de organização poética dos textos e da linguagem. Como lembra Foucault “o nome do autor” ao delimitar e reagrupar fomenta sistemas de oposição e comparação de textos (p. 45).

Dos aspectos apontados por Foucault (1992, p. 47-48) para examinar os discursos do nome do autor depreendemos como centrais: o regime de propriedade das obras ou textos; a possibilidade do autor ser punido ou recompensado segundo um regime de propriedade “direitos de autor, direitos de reprodução e tantos outros”; a possibilidade do ato

de elaborar uma obra que represente a transgressão a esse regime de propriedade sem perder, contudo, os benefícios da propriedade; d) o tempo e o lugar dos discursos.

Bourdieu, segundo nossa percepção, sistematizou em 1992, em *As regras da Arte*, um método de análise histórico-sociológica da “função autor” a partir do conceito de campo particular de produção de obras e autores. Conceito formulado para explorar e compreender as relações entre os modos de construção social da crença na existência do autor e das obras e as práticas de criação de obras que expressam estilos reconhecidos e consagrados de autores. Espaços sociais que permitem observar a operação de sistemas de representações e disposições que remetem à “individualização do ‘personagem autor’” e aos sistemas de classificação e valorização de obras autorais. Remetem as relações entre as histórias dos processos sociais, políticos e econômicos de individualização do autor e os movimentos de entrelaçamento e diferenciação dos mercados de produção ampliada e restrita das obras que, segundo sistemas de reconhecimento e valorização julgam a autenticidade dos autores e das obras. Reconhecemos, pois, que o exame dos campos de produção e dos discursos que passam “a contar a vida dos autores de preferência à dos heróis” colabora na compreensão da “categoria fundamental da crítica que é ‘o-homem-e-a-obra’” (FOUCAULT, 1992, p. 34).

Em boa medida, variações desta perspectiva de análise têm sido desenvolvidas por inúmeros pesquisadores que investigam autores e obras associados ao mercado ampliado de produção e circulação. Mais recentemente, os estudos que invocam a figura do autor e de obras no espaço social de produção dos meios de comunicação se multiplicam.

Quatro áreas têm sido objeto de atenção quando se examina a autoria na televisão para identificar e caracterizar tipos de especialistas envolvidos, funções e alterações na dinâmica coletiva da produção para este meio de comunicação (THOMPSON; BURNS, 1990). A primeira delas trata do processo de feitura de cada programa. No caso das ficções, em particular as seriadas, destaca-se o papel do produtor ou dos profissionais que atuam na captação dos recursos que viabilizam os produtos e na gestão das empresas produtoras. Temos o papel do pro-

dutor no sistema de rede das organizações industriais e temos o produtor que atua no sistema mais restrito da rede que orchestra a colaboração dos profissionais que elaboram o produto.

Com a complexidade que se pode ter num sistema de produção de ficção seriada como a telenovela, tem-se o desafio de investigar cada etapa de produção/criação, os profissionais envolvidos e a relação que estabelecem com aqueles que tomam as decisões econômicas, técnicas, estéticas etc.

A segunda área preocupa-se com a dinâmica de funcionamento do controle criativo que favorece o cumprimento dos objetivos estabelecidos do ponto de vista econômico até a fruição esperada pela audiência. A terceira observa as marcas deixadas nos produtos pelos especialistas envolvidos: roteiristas, diretores, figurinistas, músicos, atores, produtores, outros. Roteiristas, diretores, produtores (em conjunto ou separadamente) tendem a ficar com a designação da autoria que supostamente depende do modo como se fomenta a colaboração, a cooperação criativa que orchestra idéias, procedimentos e estilos diversos, muitas vezes em circunstâncias competitivas e estafantes.

Estas áreas de pesquisa tratam de vários aspectos do processo de conformação da figura do autor de modo complementar: as condições que viabilizam o produto, as condições de trabalho que promovem demandas específicas de criação e colaboração que promovem as interfaces da regularidade e do particular e os sistemas de produção discursiva, de representações e disposições que estabelecem o reconhecimento autoral das instituições, grupos e profissionais especialistas envolvidos.

As disputas pela manutenção ou aumento deste poder de ingerência, poder de decisão no processo complexo e multifacetado da criação coletiva em empresas de comunicação são acentuadas quando vultosos recursos econômicos e financeiros estão em jogo. Neste contexto atua os realizadores consagrados ou em processo de consagração, cientes que quanto maior o poder de negociar e interferir sobre o processo, melhor as condições de escolha dos recursos e das estratégias empregadas que podem estabelecer o reconhecimento de poéticas autorais.

Redimensionando esse fenômeno no contexto atual do mercado das indústrias de comunicação voltadas para o audiovisual (do cinema às

outras telas do momento – das emissoras de TV, do computador, dos games aos celulares), é candente o papel das empresas envolvidas que desejam o reconhecimento autoral de seus produtos. Nesta esfera, refletir sobre as ações que desenvolvem favorece a compreensão dos esforços que tecem para enfrentar a concorrência e mobilizar tendências num mercado transnacional cada vez mais desigual (URICCHIO, 2004).

Pensar o papel do gerenciamento da TV Globo na construção social do autor de telenovelas colabora na avaliação da repercussão dos movimentos das empresas de entretenimento e comunicação mundiais que lutam para manter e conquistar padrões de reconhecimento e consagração que viabilizam a presença e a ampliação delas neste mercado. Esta é mais uma linha de pesquisa que não cabe aqui esmiuçar.

O pressuposto guia da análise, neste caso, exige que a emissora e seus gestores sejam pensados enquanto participantes privilegiados na orquestração do trabalho coletivo, amplo e complexo. No caso da TV Globo existe desde profissionais que atuam como diretor geral da emissora, diretor geral da área de entretenimento (criada em 2008, reúne as áreas de criação, produção, recursos artísticos e controle de qualidade) até os diretores de núcleo das telenovelas. Das muitas variáveis existentes, este artigo mencionará uma delas, a capacidade destes gestores de, por um lado, alinhar uma dinâmica de funcionamento caracterizada pela regularidade e, por outro, inserir novidades segundo princípios de funcionamento em disputa no sistema mais amplo do mercado audiovisual do entretenimento, num período de médio e longo prazo.

O projeto Memória Globo das Organizações Globo é um bom exemplo. A reformulação, em 2006, do Globo Universidade, setor que estabelece parcerias com Universidades sem deixar de pensar o labor criativo especializado da emissora também é um bom exemplo. As duas ações chamam para si a escritura da história dos profissionais e dos programas produzidos pela emissora exercendo o poder de enunciar o que se deve lembrar com depoimentos, imagens, publicações para os profissionais que atuam nas áreas da emissora, críticos especializados, pesquisadores, estudantes e demais interessados. Dicionário que registra programas de dramaturgia e entretenimento da emissora deve ser citado, assim como o livro Autores, lançado em 2008 em fino acabamento,

publica 16 depoimentos de autores-roteiristas que melhor traduzem essa prática¹⁵.

Trabalhamos, pois, com o pressuposto da paradoxal associação de processos textuais demarcadores da regularidade, da redundância, das semelhanças nas obras com processos textuais e extra-textuais que gerem marcas e estilos reconhecidos tanto pela capacidade de manter a regularidade e a repetição como pelo poder de criar distinções, julgamentos de valor e premiações que consagrem tanto as obras quanto os agentes, grupos e instituições que fazem parte das instancias que congregam os fluxos da criação, produção, distribuição e comercialização¹⁶.

Práticas de criação e gestão coletivas

Telenovelas são narrativas seriadas de caráter popular. Predominam programas de efeitos emocionais associados a significados, mensagens que podem ser de ordem moral, religiosa, ideológica e política. Evita-se ferir com vigor as convenções narrativas e simbólicas. As situações dramáticas privilegiadas tratam da vida afetiva amorosa e familiar. A tendência de fazer uso das estratégias do realismo formal (WATT, 2007) e do realismo emocional (ANDRADE, 2003) repercute na valorização do tema, na caracterização e vigor das personagens e nas situações dramáticas que perpassam os modos melodramáticos. No Brasil, pesquisas demonstraram que esses modos podem estar associados a outras matrizes culturais de gêneros e territórios ficcionais, como western, policial, entre outros (LOPES et al., 2002).

A serialidade caracteriza-se por estratégias de continuidade e expectativas que enovelam uma diversidade de núcleos dramáticos estrategicamente organizados. Ao longo da história de produção das telenovelas, evidenciam-se diversos modos de construir esse enovelamento, aos poucos, ampliado, sofisticado e indicador de traços estilísticos autorais¹⁷. O contexto de criação exige em diversas ocasi-

¹⁵ Consultar <www.memoriaglobo.globo.com>

¹⁶ O esforço das instituições para conseguirem as indicações aos prêmios faz parte deste fenômeno. Recentemente foi indicado para o Emmy Internacional (Nova York) a telenovela Caminho das Índias (Gloria Perez, 2009, TV Globo) com boas chances para a conquista do primeiro prêmio nesta área.

¹⁷ Consultar Pallottini, 1998; Costa, 2000, Balogh, 2002.

ões, como no caso brasileiro, que as histórias sejam alteradas “para solucionar situações inesperadas”. Imprimiu, com isso, uma “regra intrínseca do gênero: a improvisação” (HAMBURGER, 2005, p. 43).

A política, como já foi mencionado, tende a não ser um tema de destaque. Todavia, é um tema que destaca autores-roteiristas pelo modo de tratá-la. Um dos mais consagrados nessa arte no Brasil foi Dias Gomes. Ainda hoje podemos eleger como especialistas no tratamento da política Lauro César Muniz, Benedito Rui Barbosa, Aguinaldo Silva e Marcílio Moraes.

A exibição insere-se num sistema que estipula uma ordem de exposição dos programas de televisão, orquestrados segundo informações sobre os segmentos da audiência que inclui desde o telespectador até a empresa anunciante, desde organizações civis até governamentais. Tem-se, a depender dos horários, uma miríade complexa de variáveis que desfavorece estratégias narrativas e temas incomuns. As histórias tendem a ser exploradas num ritmo diário, durante todo o ano, onde a unidade-chave para acompanhar o enredo é semanal (de segunda-feira a sábado) em capítulos de duração regular que pode variar em função do dia da semana, da importância do capítulo ou até mesmo da concorrência com outras emissoras.

Apesar das diferenças ainda pouco exploradas entre as telenovelas ibero-americanas, cada vez mais evidenciadas pelos Anuários do Observatório Ibero-Americano de televisão (OBITEL), um traço comum as perpassa: um sistema de comunicação oligopolizado transnacional que produz uma ficção seriada marcada pela continuidade num longo período de tempo, de acordo com estratégias ficcionais melodramáticas que enfatizam temas, intrigas e personagens vinculados a realidades do cotidiano dos telespectadores.

As equipes de criação e produção da ficção seriada televisiva agregam especialistas de várias áreas que atuam num sistema de poder hierarquizado associado ao mercado da grande produção audiovisual e da indústria do entretenimento (CAPARELLI; LIMA, 2004; SCOTT, 2004 e outros).

Nesse trabalho coletivo, observamos princípios que conferem graus variados de exercício do poder de escolha de cada um dos integrantes dessas equipes. A noção de trabalho coletivo não se refere apenas à

necessidade de aglutinação de especialistas que devem convergir esforços para um produto final comum. A idéia de coletivo busca também aferir e compreender os graus de autonomia da decisão de escolhas poéticas no ato da criação que precisa conjugar especialidades diversas. Os coordenadores de cada área de especialidade são selecionados com a expectativa de serem capazes de dominar a complexidade e o repertório do fazer dessas áreas. Escolhidos para gerenciar uma equipe de profissionais e para saberem se comunicar com os responsáveis dos outros setores. Isso para se garantir tanto soluções adequadas a problemas que pedem muitas vezes respostas rápidas com certo teor de improvisação, quanto garantir as expectativas de qualidade de um produto coletivamente orquestrado, que, no caso das telenovelas, atende interesses econômicos, culturais e políticos.

As condições que subsidiam esse trabalho coletivo apresentam recorrências que mesclam tanto estratégias de gerenciamento das empresas quanto estratégias que favoreçam uma almejada qualidade técnica e estética do produto de ficção, ou seja, modos de orquestração e sistemas de comunicação e acompanhamento das equipes de especialistas que atuam na realização do produto.

No caso das telenovelas brasileiras, observa-se a presença freqüente de alguns profissionais em suas equipes de produção e criação. A tendência de composição de equipes que mantêm os profissionais que supostamente interagem melhor. Condições de produção baseadas em amplas cidades cenográficas, em espaços geográficos e políticos que favorecem o acesso a equipamentos, especialistas, sistemas de distribuição e, por fim, sistema de cumplicidade e comprometimento com os prazos previamente estabelecidos no planejamento também é recorrente.

Vejamos a composição atual das equipes de realização de produtos de alto valor econômico, como é o caso de telenovelas brasileiras. A emissora de maior importância nessa área, a Rede Globo de televisão, produz e exhibe três telenovelas inéditas, de segunda a sábados, de 30 a 45 minutos, com intervalos comerciais, média de 150 capítulos – às 18h, às 19h e às 21h –, além dos capítulos inéditos da ficção seriada *Malhação*, exibidos às 17h, de segunda a sexta-feira. Há, ainda, a reprise de uma telenovela, exibida em uma versão recomposta para o horário vespertino, de segunda a sexta-feira, em “*Vale a pena ver de Novo*”.

Nos outros canais privados da televisão aberta, tivemos no início de junho de 2009: a Rede Record exibindo duas telenovelas inéditas – *Promessa de amor* e *Poder Paralelo*, às 20h30 e às 21h45, respectivamente, contando ainda com a reprise de *Bicho do Mato*, às 16h; o SBT exibiu, nesse mesmo período, uma telenovela inédita, *Vende-se um véu de noiva* às 21h45 e a reprise de *Dona Beija* às 21h15; a Bandeirantes não estava produzindo nem exibindo telenovelas ou minisséries nesse momento.

Em ambas as situações o sistema de organização e funcionamento da equipe de realizadores é semelhante e a autoria das telenovelas é do roteirista titular. O que se evidencia é a clara complexidade e vigor da Rede Globo empenhada em garantir a expansão de um robusto parque industrial de produção e criação de telenovelas.

Tomando a gestão atual das telenovelas da TV Globo, temos setores da emissora responsáveis pelo gerenciamento desses profissionais¹⁸. Estes setores aglutinam os profissionais especializados que são coordenados pelo responsável do núcleo que produz as ficções seriadas selecionadas. Esta função tem sido a do diretor com capacidade de avaliação geral do produto que atravessa várias instâncias – o diretor de núcleo. O detalhamento dos modos como cada uma destas instâncias interage durante a produção de uma telenovela é ainda desconhecido por nós. Todavia, sabe-se que cada experiência expressa particularidades decorrentes das dimensões específicas de atuação e criação de cada um dos especialistas, principalmente os que exercem as funções de coordenação ou responsabilidade na condução de cada grupo de especialistas.

¹⁸ Os especialistas frequentes da produção e criação de telenovelas foram aqui agrupados segundo as atribuições identificadas nas fichas técnicas, boletins de Programação da Rede Globo fornecidos pelo Cedoc/Globo e sites especializados como teledramaturgia.com.br e memoriaglobo.globo.com. As atribuições de cada grupo de especialista foram identificadas segundo uma primeira compreensão das relações entre três etapas da realização que estão articuladas entre si: pré-produção; produção – gravação; edição – pós-produção. Essas atribuições foram também associadas às funções de cada grupo de especialista nos modos de criar, de por em operação as estratégias de formulação e composição dos recursos narrativos, cênicos, visuais e sonoros que buscam prover programas de efeitos estrategicamente compostos nas telenovelas para a fruição dos telespectadores. Os dados levantados para este trabalho envolvem as telenovelas da TV Globo das 21 horas exibidas de 2005 a 2008 (*Paraíso Tropical*, *Páginas da Vida*, *Duas Caras* e *A Favorita*).

No caso de *Duas Caras* temos a coordenação de Núcleo de Wolf Maya que amealhou 277 profissionais aproximadamente e 349 integrantes do elenco, acrescido de 20 participações especiais e 9 convidados. A direção do núcleo de *A Favorita* foi de Ricardo Waddington, responsável por 228 profissionais aproximadamente, 141 integrantes do elenco acrescido de 10 crianças.

Em ambos os casos o diretor de núcleo assumiu a direção geral. *Duas caras* contou com 5 diretores e 6 assistentes de direção. *A Favorita* contou com 7 diretores e 5 assistentes de direção. Gustavo Fernandez atuou na direção das duas telenovelas.

Os roteiristas autor(es) são responsáveis pela criação e desenvolvimento dos personagens, das intrigas e do enredo. Eles coordenam os roteiristas colaboradores e os pesquisadores, quando existem, e, também, tendem a acompanhar as outras etapas de elaboração das telenovelas com o poder de avaliar e tomar decisões que repercutem no desenvolvimento do manejo das estratégias de composição dos recursos visuais, sonoros e cênicos. Atuam, ainda, nas decisões que impliquem em alterações no roteiro, tendo em vista sugestões colaborativas dos outros especialistas, problemas de saúde de atores até as repercussões na audiência, positivas ou negativas.

Aguinaldo Silva trabalhou com a colaboração de 7 roteiristas. João Emanuel Carneiro teve 5 roteiristas colaboradores e Juliana Peres como pesquisadora de texto. Marília Garcia colaborou nas duas telenovelas.

A outra função comum está nos profissionais dos recursos visuais que tendem a ser coordenados pela direção de núcleo e pela direção geral. Imaginamos que atuem com muita proximidade com os profissionais responsáveis pela fotografia, pela iluminação, pelo diretor de imagem, pelos captadores da imagem – os câmeras –, pela equipe de vídeo, pelos continuistas, pelos editores e pelos especialistas em efeitos visuais e efeitos especiais.

José Tadeu Vasconcelos Ribeiro foi o diretor de fotografia de *Duas Caras*, a direção de iluminação tinha 4 profissionais com uma equipe de 16 pessoas. Ricardo Ganglione foi o diretor de fotografia de *A Favorita*, a direção de iluminação tinha 3 profissionais com uma equipe de 15 pessoas.

Os profissionais responsáveis pelos recursos visuais estão supostamente integrados ao processo mais geral da realização que implica pelo menos uma interface estreita com as equipes e profissionais responsáveis pelos recursos cênicos e sonoros: os profissionais da cenografia, da produção de arte, do figurino, do elenco (da produção à caracterização) e da música (produção, direção, sonoplastia, equipe de áudio).

Os especialistas nos recursos sonoros e nos recursos cênicos se organizam também por setores coordenados pelos profissionais mais experientes e consagrados, que têm a capacidade de gerenciar com eficiência equipes de trabalho.

Quatro profissionais eram os responsáveis pela cenografia em *Duas Caras* (14 assistentes, 5 supervisores e 60 pessoas na equipe de apoio). Três destes profissionais também fizeram parte daqueles responsáveis pela cenografia em *A Favorita* (11 assistentes, 7 supervisores e 43 pessoas na equipe). Foram eles: Ana Maria Melo, Mauricio Rohlf, Kaka Monteiro. Marcelo Carneiro trabalhou em *Duas Caras* e Keller Veiga em *A Favorita*.

A direção de arte em *Duas Caras* e em *A Favorita* foi de Mario Monteiro. A produção de arte em *Duas Caras* foi de Denise Garrido e Jussara Xavier (4 assistentes e 9 pessoas na equipe de apoio), em *A Favorita* a produção de arte foi de Ângela Melman e Marisa Azevedo (6 assistentes e 8 pessoas na equipe de apoio).

O figurino em *Duas Caras* ficou sob a responsabilidade de Emilia Duncan e Labibe Simões (6 assistentes e 19 pessoas na equipe de apoio), em *A Favorita* o figurino foi de Marie Sales (6 assistentes e 12 pessoas na equipe de apoio).

A direção musical das duas telenovelas foi de Mariozinho Rocha. A produção musical de *Duas Caras* foi de Victor Pozas e em *A Favorita* foi de Alberto Rosembli.

Um conjunto de profissionais listado na ficha técnica não atua diretamente na criação e execução de cada um dos recursos citados: eles atuam no gerenciamento do sistema como um todo para garantir a elaboração, a avaliação, as reformulações e outros procedimentos que possibilitam a realização da ficção audiovisual. Destacamos aqui o

supervisor e operador de sistemas, a produção de engenharia, a direção de produção, a gerência de produção, o coordenador de produção e equipe. Flavio Nascimento dirigiu a produção de *Duas Caras* e César Lima dirigiu a produção de *A Favorita*. O gerente de Projetos das duas telenovelas foi Ricardo Fonseca Figueiredo.

As aberturas e desfechos destas e de outras telenovelas foram concebidos por Hans Donner e Alexandre Pit Ribeiro que com frequência foram acompanhados por Roberto Stein.

Todos os profissionais envolvidos tendem a ser orquestrados por pontos de vista de gerenciamento da criação e da realização que estabelecem a necessidade de um ágil e eficiente sistema de comunicação entre os responsáveis pelo manejo de cada especialidade. Citamos apenas alguns dos profissionais sem informações sobre a trajetória de cada um com o propósito de estimular outras linhas de pesquisa sobre o fazer destes especialistas. Destacamos a caracterização e a comparação da função de cada um deles na história do sistema de criação das telenovelas, tendo em vista as experiências acumuladas no fazer em outras obras divulgadas na televisão ou em outros meios expressivos.

Quem são eles, os autores, criadores?

Dos quatro autores das últimas telenovelas – *Paraíso Tropical*, *Páginas da Vida*, *Duas Caras*, *A Favorita*, *Caminho das Índias* e *Viver a Vida* –, três deles começaram a vida de escritor de ficção seriada na Rede Globo nos anos setenta: Manoel Carlos, Gilberto Braga e Aguinaldo Silva. Já consagrados, escreveram, respectivamente, *Páginas da Vida*, *Viver a Vida*, *Paraíso Tropical* e *Duas Caras*. João Emanuel Carneiro, autor de *A Favorita*, faz parte de uma outra geração de dramaturgia na ficção seriada televisiva, tendo seu primeiro trabalho nos anos 2000.

Gilberto Braga e Aguinaldo Silva não trabalharam em outras emissoras de televisão desde então. Manoel Carlos já participou de projetos em outras emissoras no Brasil e fora do país, como empresas na Argentina, no Peru e na Colômbia. João Emanuel Carneiro traduz a nova geração de dramaturgos para ficção televisiva, trazendo experiências adquiridas no cinema e em outros meios expressivos, como histórias em quadrinhos.

Gilberto Braga escreveu para todos os horários, perfazendo um total de 18 telenovelas, uma delas compartilhada com Manoel Carlos, outra com Aguinaldo Silva e mais recentemente com Ricardo Linhares. Aguinaldo Silva escreveu 12 telenovelas somente para o horário posterior ao Jornal Nacional. Manoel Carlos foi responsável por 12 telenovelas também, sendo 4 delas para o horário das 18h e o restante para as 20h. Gloria Perez escreveu 9 telenovelas. Para o horário das 21 horas foi roteirista-autora titular em 5 delas.

A Favorita foi a primeira telenovela de João Emanuel Carneiro para o horário das 21h, tendo escrito até então 2 telenovelas para o horário das 19h.

Todos eles tiveram experiência em produção de minisséries na Rede Globo, sendo João Emanuel Carneiro o único que não foi autor principal naquelas que ajudou a contar a história. Aguinaldo Silva é aquele que teve maior experiência na escritura de seriados. Em suma, Gilberto Braga participou de 22 peças de ficção seriada para televisão, 15 delas como autor principal de telenovelas. Aguinaldo Silva participou de 21 peças, sendo autor principal de 11 telenovelas, Manoel Carlos participou de 14 peças, sendo 10 telenovelas como autor principal. Vale ressaltar que se somarmos as peças de ficção seriada escritas para a televisão por Manoel Carlos em outras empresas de comunicação, temos um total de 24 peças. Glória Perez participou de 13 peças, incluindo a telenovela Carmem da TV Manchete em 1987/8. Por fim, João Emanuel Carneiro participou de 5 peças, sendo 3 telenovelas como roteirista titular.

Esse pequeno exercício de enumeração dos trabalhos destes 5 roteiristas autores mostra como de 2006 a 2009 a Rede Globo contou com roteiristas consagrados de vasta experiência no ramo, três deles com não menos de 12 telenovelas, dois deles como os mais frequentes roteiristas de teledramaturgia da emissora, Gilberto Braga e Aguinaldo Silva. Neste contexto, João Emanuel Carneiro realiza sua primeira telenovela do horário das 21h como autor titular e apresenta menos experiência em telenovelas. Todavia, de todos eles, foi o que mais experiência teve com roteiros para cinema e outras mídias.

Além disso, os três roteiristas-autores que se inseriram no campo da telenovela nos anos setenta fizeram parte de um sistema regular de

gerenciamento da programação da Rede Globo. Um olhar retrospectivo sobre este tipo de organização concernente às telenovelas exibidas no horário que sucede o *Jornal Nacional* mostrou, por exemplo, que desde o início dos anos oitenta havia uma recorrência de certos escritores e diretores.

Pensemos nas telenovelas exibidas de 1989 até 2009 após o *Jornal Nacional*. Neste período foram exibidas 33 telenovelas. Destas, 8 foram escritas por Aguinaldo Silva. Glória Perez escreveu 5 delas. Benedito Ruy Barbosa, Gilberto Braga, Sílvio de Abreu e Manoel Carlos escreveram cada um deles 4 telenovelas. Cassiano Gabus Mendes, Dias Gomes e João Emanuel Carneiro escreveram, cada um deles, uma. Temos, então, em 20 anos, trinta e três telenovelas com apenas seis escritores tendo escrito 4 ou mais telenovelas (SOUZA, 2004b).

Interessante notar que os escritores parecem cuidadosamente distribuídos. Aguinaldo Silva, até 2000, escreveu 5 telenovelas; Sílvio de Abreu 3, Gilberto Braga 2, Glória Perez 2, Benedito Ruy Barbosa 3 e Manoel Carlos 2. Nos nove anos seguintes, Aguinaldo Silva escreveu 3, Glória Perez 3, Benedito Ruy Barbosa 1, Manoel Carlos 2, Gilberto Braga 2, Sílvio de Abreu 2 e João Emanuel Carneiro 1. Glória Perez já tinha escrito com Aguinaldo Silva, para as 20h, em 1984. Todavia, é introduzida no horário como autora sem colaboradores apenas em 1992. Benedito Ruy Barbosa foi introduzido no horário em 1993 e parece se despedir dele em 2002. Manoel Carlos é introduzido no horário em 1997 e persiste mais de uma década depois. João Emanuel Carneiro foi inserido em 2008 com resultados positivos que indicam retornos mais frequentes.

A ordem também tem sido regular. Na década de noventa temos a seguinte seqüência: Aguinaldo Silva, Sílvio de Abreu, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Glória Perez, Aguinaldo Silva, Gilberto Braga, Glória Perez, Aguinaldo Silva, Sílvio de Abreu e Aguinaldo Silva. Entremeados por autores como Cassiano Gabus Mendes, Dias Gomes e os que passaram a frequentar mais de uma vez o horário, como Benedito Ruy Barbosa e Manoel Carlos. Na década seguinte uma seqüência semelhante: Aguinaldo Silva, Glória Perez, Benedito Ruy Barbosa, Manoel Carlos, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Glória Perez, Sílvio de Abreu, Manoel

Carlos, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Glória Perez. Dessa vez, apenas João Emanuel Carneiro foi a novidade.

Silvio de Abreu inaugura o horário das 20h com *Rainha da Sucata* em 1990, direção geral de Jorge Fernando. Cinco anos depois, escreveu *A Próxima Vitima*, também com direção geral de Jorge Fernando. Depois de passados três anos, estréia *Torre de Babel*, núcleo de Carlos Manga, com direção geral de Denise Saraceni. *Belíssima* chega oito anos depois com o núcleo de Denise Saraceni.

Agosto de 1992 Gloria Perez, como roteirista titular sem colaboradores, marcará a presença no horário com *Corpo e Alma*, direção geral de Roberto Talma. Passados três anos, em 1995, temos *Explode Coração*, direção geral de Denis Carvalho¹⁹. Seis anos depois, em 2001, *O Clone* foi exibido, núcleo Monjardim. Quatro anos depois, *América* e, em janeiro de 2009, passados mais quatro anos, está no ar *Caminho das Índias*, com a colaboração de Carlos Lombardi e Elizabeth Jhin. As duas últimas, com direção geral de Marcos Schechtman.

Em março de 1993 estreava no horário Benedito Ruy Barbosa com *Renascer*, direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Retornam três anos depois com *O Rei do Gado*. Passados mais três anos, em 1999, Benedito Ruy Barbosa volta ao ar com *Terra Nostra*, dirigida por Jayme Monjardim. Outros três anos se passaram e, em 2002, estreou *Esperança*, também de Benedito Ruy Barbosa com a direção de Luiz Fernando Carvalho – Walcyr Carrasco precisou substituir Barbosa que, por motivos de saúde, não conseguiu enfrentar os desafios deixados pelos índices de baixa audiência.

Manoel Carlos também marca uma recorrência trienal: surge no horário em 1997, com *Por Amor*; em 2000 foi *Laços de Família*; em 2003 temos *Mulheres Apaixonadas*; em 2006 foi exibida *Páginas da Vida* e em 2009 *Viver a Vida*. As três primeiras do núcleo de Ricardo Waddington e as duas últimas foram do núcleo de Jayme Monjardim.

Em 2008, foi a vez de João Emanuel Carneiro estreiar às 21h com *A Favorita*, do núcleo de Ricardo Waddington. Nas telenovelas de autoria de João Emanuel Carneiro das 19h, observamos dois núcleos de direção diferentes: em *Da cor do Pecado* (2004), Denise Saraceni era diretora de

¹⁹ Escreveu em 1998/1999 *Pecado Capital* (18h) baseada na obra original de Janete Clair.

núcleo e trabalhou também na direção geral; já *Cobras & Lagartos* (2006) foi do núcleo de Wolf Maya, que também foi responsável pela direção geral.

Os veteranos deste horário nessas décadas foram Gilberto Braga e Aguinaldo Silva.

Gilberto Braga estreou no horário com *Dancing Day's* em 1978, direção geral de Daniel Filho. Nos anos noventa foram exibidas *O Dono do Mundo* (1991) e *Pátria Minha* (1994), ambas com direção geral de Denis Carvalho. Nove anos depois, retorna com *Celebridade* e, quatro anos depois, com *Paraíso Tropical* – as duas do núcleo Denis Carvalho.

Aguinaldo Silva estreou em 1984 no horário das 20h, escrevendo com Gloria Perez *Partido Alto*. Nos anos noventa temos *Tieta* (1989) e *Pedra sobre Pedra* (1992), as duas com direção geral de Paulo Ubiratan. *Fera Ferida* estréia em 1993, direção de Denis Carvalho e Marcos Paulo. *A Indomada* (1997) é dirigida por Marcos Paulo; *Suave Veneno* (1999) foi dirigida por Ricardo Waddington e Daniel Filho. *Porto dos Milagres* (2001) foi dirigida por Marcos Paulo. Já *Senhora do Destino* (2004) e *Duas Caras* (2007) foram do núcleo de Wolf Maya.

Uma cuidadosa engenharia de programação vem demarcando por décadas um padrão de territórios de ficcionalidade e estilos autorais que expõem temas, atores, personagens, modos de aproximação e distanciamento de realidades social, cultural e política. Maneiras de exposição dos afetos e dos dramas amorosos e familiares²⁰.

Autores e telenovelas que já foram objeto de pesquisas e críticas. No entanto, há muito ainda a ser examinado sobre estilos e peças da teledramaturgia que ajudaram a construir. Este trabalho pretendeu apenas salientar um dos elementos do contexto de produção de telenovelas que corrobora recorrências e diferenças de temas e estilos dos especialistas criadores e produtores, dentre eles os autores roteiristas.

A partir destas condições se examinou entretuchos das telenovelas que confirmam a busca de coerência e autonomia possível no ato da

²⁰ Outras regras do sistema de produção e exibição das telenovelas, presentes desde os anos setenta, nos três horários tradicionais de telenovelas desta emissora, no quesito escritores, diretores, elenco, figurinistas, cenógrafos, produtores de arte podem ser observadas, demonstrando um rigoroso senso de organização do processo (SOUZA, 2004a; ALENCAR, 2002 E DICIONÁRIO..., 2003).

criação dos roteiristas-autores numa produção coletiva comercial que flerta com os deleites da redundância, do esquematismo, da repetição e do prazer da novidade, do incerto, da surpresa.

Selecionamos fragmentos da trajetória de Aguinaldo Silva e João Emanuel Carneiro, buscando mostrar algumas marcas próprias de seus modos de narrar. Em um segundo momento, procuramos estabelecer indicadores entre essas marcas e os modos de narrar a política no primeiro ato de cada uma das telenovelas escolhidas.

História e estórias nos mundos ficcionais de Aguinaldo Silva

O pernambucano Aguinaldo Silva trabalhou nos jornais Última Hora, Jornal do Brasil e O Globo, no Rio de Janeiro, a partir da segunda metade dos anos sessenta, frequentemente como repórter policial. Experiência que o leva para a equipe de roteiristas do seriado *Plantão de Polícia*, lançado em 1979, pela TV Globo. Desde então estabeleceu vínculo duradouro com a TV Globo escrevendo séries, minisséries e telenovelas. Ao longo desta experiência de roteirista-autor desenvolve com competência a habilidade de contar histórias seriadas com um número cada vez maior de personagens, mostrando domínio do enredo e das redes de intrigas que interagem, cada vez com maior eficiência, com instantes da realidade social e política da audiência. Os pontos de vista do autor sobre a política, a posição feminina na sociedade, o homossexualismo, o racismo e outros temas se fazem evidentes para o telespectador. Na perspectiva de construção do discurso sobre o autor, reconhecer esta dimensão pessoal nos mundos ficcionais que construiu é uma estratégia significativa. Será oferecida ao telespectador e aos críticos em geral informações e fragmentos da vida pessoal e de sua visão de mundo, para facilitar a construção da persona autoral de Aguinaldo Silva. Um dos efeitos desta construção é a tendência de mesclar a persona autoral com as estratégias narrativas e efeitos cognitivos na fruição prevista das ficções que cria. Ele tem sido um dos principais formuladores de narrativas sobre ele mesmo, não escondendo a auto-avaliação de si e julgamentos de valor sobre facetas do cotidiano. O blog (bloglog.globo.com/aguinaldosilva) que criou durante a exibição de *Duas*

Caras gerou repercussões na imprensa e em outros meios tanto ou mais que a telenovela que estava sendo exibida.

Nos mundos ficcionais que construiu predomina o modo melodramático associado fortemente aos territórios de ficcionalidade da comicidade que com frequência ridiculariza personagens que representam o poder, a ironia e o escárnio serão uma constante. O erotismo e o maravilhoso também são territórios de ficcionalidade usuais. A pobreza tende a ser enaltecida e valorizada quando se coloca a disposição da mudança de vida regida pelo trabalho e pelo esforço pessoal. Pode-se dizer que foi um dos autores-roteiristas que colaborou no fortalecimento de posições morais que defendem os homossexuais, as mulheres e outros que vivem situações de vida eivadas pelo preconceito e pelas desigualdades e injustiças.

Na área de atuação como roteirista mostra a aptidão para condução da equipe de colaboradores e a dificuldade de compartilhar o poder final da decisão que define os rumos das histórias (em mais de uma ocasião que “dividiu” a autoria ocorreram conflitos: *Partido Alto* e *Roque Santeiro* são bons exemplos). Assim que possível, tornou-se roteirista-autor com colaboradores, sem compartilhar a posição da autoria.

Retomemos alguns de seus sucessos para indicar algumas situações dramáticas recorrentes. Em 1984, assinou *Roque Santeiro* em co-autoria com Dias Gomes – dos 209 capítulos, Aguinaldo escreveu 111. *Roque Santeiro* narrou a corrupção política e construiu personagens do mundo maravilhoso – também presentes em *Tieta* (1989-1990), *Pedra Sobre Pedra* (1992), *Fera Ferida* (1993-1994) e *A Indomada* (1997).

Em *Duas Caras* (2007-2008), a enigmática figura do Sufocador está de volta. Outro bom exemplo é a viagem do delegado Motinha (José de Abreu), que cai em um buraco e vai parar no Japão, em *A Indomada* (1997).

As temáticas associadas ao mundo rural são encerradas em 1999 com *Suave Veneno*. A vida do mundo urbano, ainda numa pequena cidade, estará presente em 2001, com *Porto dos Milagres*.

Em todas as telenovelas a política e as disputas eleitorais foram exploradas. O caso de *Porto dos Milagres* explora um recurso inusitado.

A disputa política eleitoral entre dois personagens, o poderoso Félix Guerreiro (Antônio Fagundes) e o pescador Guma (Marcos Palmeira), ganha vida fora de *Porto dos Milagres*, com a veiculação nos intervalos comerciais da emissora de uma fictícia propaganda eleitoral dos personagens, segundo os moldes da propaganda eleitoral da realidade política brasileira, veiculada também naquela ocasião pela Televisão.

Em 2004, *Senhora do Destino* trouxe, mais uma vez, o sotaque da região nordeste para as 21h, assim como as tramas urbanas. É a vez da história de Maria do Carmo (Suzana Vieira), mulher, mãe, chefe de família, miserável, pernambucana que decide mudar a vida no Rio de Janeiro com seus cinco filhos, um deles com meses de vida. O primeiro capítulo é memorável pelo modo como reconstrói os confrontos da polícia com a rebelião popular nas ruas do centro do Rio de Janeiro, durante os primeiros dias do golpe militar de 1964. O contexto que muda os rumos do país mudará a vida da personagem principal, a filha é seqüestrada, e conhece na prisão o jornalista de esquerda que acolherá sua dor e a acompanhará na batalhas que travará para reaver sua filha e mudar para melhor, pelo trabalho honesto, a qualidade de vida de seus filhos e amigos. Erguerá um empreendimento e será uma liderança no bairro que ajudou a fundar. Tem-se, como em *Duas Caras*, a telenovela seguinte, a representação de duas faces da política. Por um lado, personagens que vivem a política partidária e a política dos movimentos sociais – com a corrupção e o combate a ela associados – e, por outro, personagens que atuam na política do cotidiano e parecem desconhecer ou não necessitar do apoio do outro modo de atuação política.

Invariavelmente, há um político como Thomas Jefferson (Mário Frias) e Naldo (Eduardo Moscovis) em *Senhora do Destino* – este último, corrupto – e Narciso Tellerman (Marcos Winter) de *Duas Caras*. Nessa novela há, ainda, os personagens que cresceram e acabaram se candidatando a cargos públicos, como Gioconda (Marília Pêra) e Evilásio (Lázaro Ramos), também em *Duas Caras*.

As peculiaridades das cidades em que os personagens circulam nas telenovelas rurais, como Greenville (*A Indomada*) e Tubiaganca (*Fera Ferida*, 1993-1994), também são observadas nas tramas urbanas. Os personagens de *Senhora do Destino* e *Duas Caras* podem até trafegar

entre o subúrbio e outras regiões do Rio de Janeiro, mas é por Vila de São Miguel e pela Favela da Portelinha, respectivamente, que a ação obrigatoriamente passava.

Aguinaldo Silva representa pobres trabalhadores que “vencem na vida” de forma honesta através de seu trabalho. As personagens femininas devem ser fortes e preparadas para assumir a responsabilidade com a família e as adversidades, sem perder a sensualidade. As telenovelas têm lugares de tratamento das prostitutas – Boate Sexus (*Roque Santeiro*, 1984), Casa da Luz Vermelha (*Tieta*, 1989-1990) e Casa do Campo (*A Indomada*) – e as personagens Nazaré Tedesco em *Senhora do Destino* e Bárbara em *Duas Caras*.

Os vilões devem ser canastrões, fazer maldades enquanto fazem o público dar risadas. O destaque fica por conta de vilãs como Perpétua (Joana Fomm, *Tieta*), Altiva (Eva Wilma, *A Indomada*) e Nazaré Tedesco (Renata Sorrah). Os mocinhos costumam ser movidos pela vingança – Flamel (Esdon Celulari) e Helena (Adriana Esteves) pela morte de seus pais em *Fera Ferida* e *A Indomada*, Tieta pela família que a escorraçou, Maria Paula por ter sido enganada em *Duas Caras*. De maneira geral, a vingança acaba sendo deixada de lado, geralmente por amor. A exceção é Rosa Palmeirão (Luiza Tomé), que mata o homem amado, Félix (Antônio Fagundes) em *Porto dos Milagres* (2001).

O homossexualismo é uma temática constante. A dupla de exotéricos Políbio (Guilherme Karam) e Raposo (Guaracy Valente) em *Partido Alto* (1984), repetida em 1999, com a dupla também exotérica Uálber (Diogo Vilela) e Edilberto (Luis Carlos Tourinho) em *Suave Veneno*. Temos o trio amoroso agredido pelos conservadores religiosos da Portelinha em *Duas Caras*, formado por Bernardinho (Thiago Mendonça), Dália (Leona Cavalli) e Heraldo (Alexandre Slavieiro). Alguns desses personagens conquistaram a simpatia do público pelo humor advindo da forma irônica de construí-los, como Ubiracy (Luiz Henrique Nogueira) de *Senhora do Destino*. Outros fazem pensar que a relação entre pessoas do mesmo sexo não é algo que deva ser desprezado, como demonstra na seqüência de cenas de *Senhora do Destino* em que casais heterossexuais são mostrados em momento de intimidade violenta enquanto há ternura e carinho e cumplicidade entre o casal de mulheres: Jenifer (Bárbara Borges) e Eleonora (Mylla Christie).

Momentos da política em *Duas caras*

A trama central de *Duas Caras* gira em torno da história de amor/vingança entre Maria Paula (Marjorie Estiano) e Adalberto Rangel/Marconi Ferraço (Dalton Vigh). Ele aplica um golpe depois de testemunhar a morte de seus pais, deixando Maria Paula grávida e sem dinheiro. Dez anos se passam até que ela possa ter a chance de se vingar do homem que a enganou. Neste período Ferraço usa nome falso e fez uma cirurgia plástica que lhe possibilitou recomeçar a vida com uma nova identidade. Aguinaldo Silva diz que se inspirou na história de um político de esquerda brasileiro em evidência na época.

A fundação da Favela da Portelinha e o acompanhamento de seu dia a dia merece destaque, pois é por onde passa a maioria das tramas. Trabalhadores migrantes que trabalhavam na obra da empresa da construção civil GPM iniciam uma rebelião no canteiro de obra quando descobrem que ficariam sem salários diante da falência da empresa. Juvenal Antena (Antônio Fagundes), chefe de segurança da obra, se solidariza com os trabalhadores e assume a liderança do movimento que terá como desfecho a invasão de terras dos empresários da falida GPM para construir a comunidade da Portelinha. Ao assumir a identidade de Marconi Ferraço, Adalberto compra a GPM para poder se apresentar à sociedade como um respeitável empresário do ramo da construção civil, tornando-se inimigo de Juvenal.

A passagem de tempo de uma década, no décimo capítulo, acontece exatamente na Portelinha, mostrando o seu crescimento e expansão enquanto a câmera gira ao redor de Juvenal (recurso semelhante foi usado para a passagem de tempo da personagem Maria do Carmo em *Senhora do Destino*).

Os mundos dos personagens ricos e pobres, “brancos e negros”, se misturam em *Duas Caras*. O racismo e a política residem no núcleo dramático que envolve a família dos Barreto. Um dos integrantes deste núcleo é Barretão (Stênio Garcia), irmão da outra personagem central Branca (Suzana Vieira). Ele é veemente contra a relação amorosa de sua filha Júlia (Débora Falabella) com Evilásio (Lázaro Ramos), negro, pobre e morador de favela. Grávida, ela é expulsa de casa pelo pai e vai viver na Portelinha. Gioconda (Marília Pêra), esposa de Barretão, é apresentada

como uma perua que vive a base de calmantes e rende boas risadas em situações como quando vai à Portelinha usando vestidos caros para visitar a filha e o neto. Aos poucos muda de posição, deixa de ser a esposa submissa para aquela que dá voz as críticas à violência do Rio de Janeiro.

A aristocrática personagem Gioconda (Marília Pêra) anda à noite pela beira do mar em área nobre do Rio de Janeiro, coberta de jóias, e sofre um assalto. Começa a gritar *Chega...* e esse grito ecoa pela cidade. Alusão direta ao Movimento Cansei²¹ que contou com a participação de celebridades televisivas. É esta personagem que é eleita senadora.

Dois Caras dramatiza a disputa do poder econômico e político na favela Portelinha e nas empresas de um rico empresário corrupto. No caso da favela, o personagem líder local Juvenal Antena (Antonio Fagundes) terá autonomia de decisões políticas, policiais e jurídicas sobre a população. Uma referência às milícias paramilitares que dominam as favelas do Rio de Janeiro. A favela foi o centro, ainda, da disputa eleitoral para vereador entre Juvenal e seu pupilo Evilásio (Lázaro Ramos). No desfecho da trama, a desistência de Juvenal pela disputa está associada a uma retórica que busca demonstrar que manter o poder na favela é mais importante para os moradores que a função de vereador que ele exerceria na Câmara: seria uma “perda de tempo”, pois um modo de fazer política, a eleitoral, partidária, distante do “povo”, é “coisa para jovens”.

História e estórias nos mundos ficcionais de João Emanuel Carneiro

O carioca João Emanuel Carneiro começou a escrever profissionalmente aos 15 anos, quando passou a colaborar com o cartunista Ziraldo como roteirista das aventuras dos personagens Menino Maluquinho e Pererê. Aos vinte e dois anos, foi premiado como roteirista do curta-metragem *Zero a Zero* e decidiu se dedicar à profissão, escrevendo roteiros de filmes como *Central do Brasil* (1998), *Castelo Rá-Tim-Bum* (1999), *Orfeu* (1999) e *Deus é Brasileiro* (2003).

²¹ Cansei foi um Movimento Cívico pelo Direito dos Brasileiros, liderado pela Ordem dos Advogados / São Paulo (OAB/SP) que em julho e agosto de 2007 veiculou peças publicitárias com celebridades e pessoas da classe média, convocando a população para protestar contra a crise aérea, a violência e os problemas nacionais.

Na TV Globo foi colaborador de Maria Adelaide Amaral nas minisséries *A Muralha* (2000) e *Os Maias* (2001), período em que adaptou algumas obras da literatura brasileira – como *Enquanto a noite não chega* (Josué Guimarães), e *A grã-fina de Copacabana* (de Sérgio Porto) – para os especiais do seriado *Brava Gente*. Também integrou a equipe de colaboradores da telenovela *Desejos de Mulher* (2002), de Euclides Marinho.

Sua estréia como roteirista autor titular foi no horário das 19 horas, em 2004, com *Da Cor do Pecado* (2004, 195 capítulos, sendo que Sílvio de Abreu supervisionou os 37 primeiros). Considerada a maior audiência entre as novelas das 19h desde *A Viagem*, de Ivani Ribeiro, em 1994. Trama contemporânea e urbana que narra o romance de Preta (Taís Araújo) e Paco (Reynaldo Gianecchini). Seu segundo trabalho como roteirista autor titular, *Cobras & Lagartos* (2006), também para o horário das 19h, discutiu temas como consumismo e honestidade, contando a história do empresário Omar Pasquim (Francisco Cuoco) e do romance entre a sua sobrinha, a musicista Bel (Mariana Ximenes), e o *motoboy* Duda (Daniel de Oliveira). Mas quem roubou a cena com seu humor foi o casal romântico Ellen e Foguinho, interpretado por Taís Araújo e Lázaro Ramos (estreante em telenovelas).

Depois de ser bem sucedido em todos os trabalhos no horário das 19h, demonstra que pode estar preparado para enfrentar com eficiência as exigências do horário das 21h com *A Favorita*.

Ressalta nas telenovelas de João Emanuel Carneiro a competência no uso dos modos melodramáticos e das estratégias de comicidade, com ênfase no recurso da ironia. O mundo dos afetos e das intrigas familiares tece os eixos de suas histórias que ainda não entrelaçam tantas vidas de personagens como faz Aguinaldo Silva. Tem construído telenovelas com ritmos mais acelerados. A crítica social e de costumes está muito presente: homossexualismo, racismo, conflitos sociais e culturais entre pobres e ricos, educação de filhos, o adultério, a prostituição, a importância da consciência do bem e do mal no mundo da política e no mundo familiar e dos afetos. Como Aguinaldo Silva, ele não procura transformar estes temas em campanhas sociais públicas.

O tratamento dado a estes temas conseguiu fugir das convenções da telenovela. *A Favorita* é um bom exemplo. Ele desenvolveu uma engenhosa economia narrativa que jogou o telespectador num enredo arduo que explorou duas fortes descobertas desconcertantes: a vilania não estava onde se esperava que estivesse, e o lugar da escolhida ou da favorita não estava associado ao convencional amor filial, mas sim à insana devoção amorosa de uma mulher por outra. Carneiro atendeu as expectativas dos iniciados num sistema mais rigoroso de avaliação sendo consagrado pela crítica especializada e pelos telespectadores.

Observemos algumas situações dramáticas recorrentes nestes sucessos para uma aproximação com os Mundos ficcionais de João Emanuel Carneiro.

A trama de *Da Cor do Pecado* coloca um casal inter-racial como protagonista. Segundo o próprio autor, apenas o fato de colocar uma negra como protagonista já era suficiente para falar contra o preconceito.

Em *Cobras & Lagartos*, os personagens negros roubam a cena com humor, ofuscando até mesmo o casal principal com a conturbada e hilária relação amorosa entre Foguinho e Ellen. Em uma trama que gira em torno da inveja e honestidade, não é de se espantar que todos, independentemente da cor, querem algo que não lhes pertence. Os novos ricos vivem situações engraçadas, mas, no fim, quando a verdade vem à tona, não perdem a pose e tentam tirar proveito da situação.

O autor brincar com o estereótipo do homossexualismo. Em *Da Cor do Pecado*, Helinho, um homem com trejeitos femininos que tem uma relação erótica tórrida com Tancinha, um espírito que baixa no corpo de uma mulher chamada Zuleica. Com o decorrer da trama, Tancinha é “exorcizada” e Zuleica vai embora. Em *Cobras & Lagartos*, Silvana se vê as voltas com o retorno do ex-marido Orã, que seus filhos pensam ser um marinheiro errante. No final da telenovela, superados os preconceitos, especialmente do filho mais velho do casal, a família termina feliz e unida, mesmo que Orã tenha assumido seu lado feminino, Conchita.

Breves momentos da política em *A favorita*

A Favorita foi uma novela contemporânea ambientada em São Paulo e, como diria o próprio autor, a história é articulada em atos. Apresentou como trama central a rivalidade entre Flora (Patrícia Pillar) e Donatela (Claudia Raia), que cresceram juntas e foram, também, antigas parceiras da dupla sertaneja Faísca e Espoleta.

Uma das grandes novidades desta produção é a indefinição sobre os papéis de vilã e mocinha da história, já insinuado na primeira semana. Afinal, qual das duas estaria falando a verdade? Com guerra declarada entre a mãe biológica e aquela que a criou, Lara fica abalada e confusa. E assim como Zé Bob, o jornalista, e o público, ela não sabe em quem acreditar.

Para confundir ainda mais o público, João Emanuel brincou com estereótipos conhecidos de telenovelas. Donatela foi construída para parecer má, uma mulher dura, fria, casada com um bandido (Dodi, interpretado por Murilo Benício), mas que ao mesmo tempo era doce com a filha, demonstrando um amor sincero. Já Flora, tem todos os traços de heroína sofrida. A mulher injustiçada que quer provar sua inocência – o fato de que Patrícia Pilar não seja lembrada como uma vilã na televisão colaborou para a construção dessa imagem. Para completar, a trama inicial era muito parecida com a da novela *Dancin'Days*, de 1978, escrita por Gilberto Braga. Nela, Júlia sai da prisão e tenta reconquistar o amor da filha que foi criada por sua irmã Yolanda, a vilã da novela. A personagem, vivida por Sônia Braga, usa o mesmo artifício repetido por Flora anos depois: se aproximar da filha fingindo ser outra pessoa, para conquistar a amizade e confiança dela. Uma citação para encantar.

A resposta para o enigma central veio ao fim do primeiro terço da trama, no capítulo 56 (05/08/2008), quando Flora revela ser a grande assassina da trama. Em uma das cenas mais comentadas da novela, após Donatela ameaçar matar Flora com um revólver, a vilã se revela e o primeiro grande mistério é solucionado para o público, mas não para os personagens da história.

Nesse capítulo, em um terreno baldio e isolado, Flora enfrenta Donatela e diz que ela nunca teria coragem de matá-la, porque a verdadeira assassina ali é ela. Flora, que começou o plano de se vingar da

rival convencendo Irene de que Donatela e não ela matou seu filho, conseguiu conquistar, também, a crença dos telespectadores. É através da dúvida e, depois, certeza de Irene, que o público acredita que Flora seja inocente. Quando a verdade é revelada, a personagem de Glória Menezes, Irene, vira um brinquedo de Flora. O público sabe a verdade e assiste a ingênua senhora defender a assassina de seu filho. Na verdade, todos os personagens continuarão sendo enganados. Revelação que gera a expectativa para desmascarar Flora. Encerra-se o primeiro ato.

No segundo ato, aquele que será o mais curto, com duração de apenas 14 capítulos, Donatela passa a ser perseguida como assassina, após mais uma armação de Flora para incriminar a antiga parceira. No mesmo capítulo 56, com a ajuda de Dodi e Silveirinha, que viram seus cúmplices secretos, Flora atrai Donatela até um galpão abandonado, onde mata o Dr. Salvatore, e faz com que Zé Bob encontre a rival no local do crime, com a arma na mão. O depoimento do jornalista, embora ele frise que não a viu atirar, é decisivo para a condenação de Donatela. Após uma frustrada tentativa de sair do país, Donatela é presa no capítulo 62 (12/08/2008), e passa por maus momentos na prisão, inclusive porque Flora é amiga de uma das carcereiras.

Mas, na prisão, Donatela conhece Diva. Tornam-se cúmplices, já que possuem algo em comum: o desejo de vingança de Flora. Importante frisar que Diva, a personagem vivida por Giulia Gam, já havia aparecido no primeiro capítulo da novela, sendo a única que não bateu palmas para Flora quando ela sai da prisão. Diva vai elaborar um intrincado plano para conseguir tirar Donatela da cadeia: as duas trocarão de identidade, já que Diva será libertada dentro de uma semana. Após trocarem de identidade, o plano das duas dá certo e Donatela é solta no lugar da amiga. Para não deixar dúvidas, Diva queima a cela de Donatela com um corpo de uma presidiária fazendo com que todos os personagens, inclusive Flora, acreditem que Donatela morreu.

A saída de Donatela do presídio e a decisão de provar sua inocência, desmascarando a sua inimiga dão início ao terceiro ato da trama, que se inicia no capítulo 76 (28/08/2008). Daqui em diante....sugerimos navegar pelo site da emissora.

A partir do terceiro ato, Flora instala-se como uma verdadeira vilã - rouba, mente, mata e, como se não bastasse, odeia a filha.

Os diálogos em *A Favorita* fizeram uso de palavras pouco escutadas em telenovelas como “vaca”, “vagabunda”, “desgraça”. A violência também foi mais explícita. Muito sangue em cena e detalhes dos assassinatos praticados pela vilã também são incomuns nas telenovelas brasileiras.

O homossexualismo é tratado de forma distinta de outras telenovelas. O personagem Orlandinho brinca com estereótipos. Primeiro ele aparece como um rapaz heterossexual, esportista, mulhengo e rico. De repente, ele se descobre gay e apaixonado por Halley. Começa, então, a ter trejeitos femininos e voz mais fina. Com o tempo, ele vai se apaixonando por Maria do Céu. A princípio, ele luta contra esse sentimento por ser “gay”, depois que ele se rende, muda de comportamento e passa a viver com a amada como um galante príncipe encantado.

Em contrapartida, temos a personagem Stela. Uma mulher bonita, feminina, sensual, homossexual e apaixonada pela personagem vivida por Lílian Cabral, Catarina, a esposa submissa que apanha do marido. A relação das duas é construída como uma amizade, já que Catarina não tem interesse em se relacionar eroticamente com mulheres. A personagem chega a brincar dizendo que é muito antiquada para isso, mas se tivesse que ter uma relação amorosa homossexual seria com Stela. No ultimo capítulo, as duas viajam juntas. Catarina, depois de conseguir separar-se do marido, quer conhecer o mundo. Possibilidade que se abre com o início do relacionamento e apoio da amiga Stela. Não há nada explícito de que surgirá uma relação amorosa, parece reafirmar a amizade entre mulheres, mesmo quando uma delas é homossexual.

Uma família negra envolvida na corrupção e em escândalos políticos é dramatizada. O pai (Milton Gonçalves) é um deputado demagogo, a filha (Taís Araújo) vive do dinheiro do pai. Briga com ele constantemente, criticando o pai corrupto e inescrupuloso. O filho (Fabrício Boliveira) é um alcoólatra e não se interessa por trabalho. Com o decorrer da trama, os três personagens reconhecem seus erros, vão viver com os pobres e colaborar com a melhora da qualidade de vida dos desafortunados. Foram punidos e sofreram pelos erros que cometeram.

A tensão política instala-se no primeiro capítulo. No ato público promovido por Romildo Rosa, deputado que deseja ser eleito mais uma vez, sua filha cria um fato jornalístico ao ficar nua em plena multidão. O Jornalista, apaixonado pela vida de repórter crítico e engajado, passa toda a história, junto com sua fiel editora, a lutar para desmascarar as falcatruas de Romildo. Ele estará nesta multidão e fotografará a bela filha desnuda, pois era o responsável pela reportagem. Neste contexto o Jornalista encontra a personagem central por acaso, Flora, que se apresenta com nome Falso. Primeiro capítulo, primeiros instantes, política e vilania postas em cena.

A política também foi encenada nas tramas que rodeiam a prefeitura da cidade de Triunfo (periferia de São Paulo) onde o partido ‘do bem’ ganha do partido ‘do mal’ e o bom prefeito luta com o avanço da fábrica e a ocupação de terras. Na outra ponta, um Romildo rosa é um político corrupto, negro, rico, envolvido em tráfico de armas. O assessor de propaganda e marketing que o acompanha é revelador do objetivo primeiro de usar o poder político para o enriquecimento ilícito, deixando pistas para associações com fatos semelhantes noticiados na imprensa brasileira.

O tratamento dado a estes personagens parece ridicularizar as funções dos políticos. De qualquer modo, o filho de Romildo, alcoólatra e “perdido na vida” viverá uma reviravolta capaz de transformá-lo num digno candidato a prefeito de Triunfo no final da história. As soluções baseadas na emoção e em jogos passionais é o tom predominante, com pitadas de ironia que merecem investigações futuras para desvendar melhor os jogos de sentido da política encenados em *A Favorita*.

Os próximos capítulos ...

A história da formação, consolidação e desdobramentos do campo de produção das telenovelas no Brasil tem sido um recurso fundamental para o exame das posições das empresas de comunicação, das emissoras de televisão, dos grupos de gerenciamento da teledramaturgia, das equipes de criação e produção das telenovelas e dos autores. O exame destas posições de agentes, dos grupos e das instituições desvenda práticas e classificações em jogo sobre os sistemas de promoção,

reconhecimento e consagração das marcas de autoria, as proximidades, diferenças, tendências do ato de compreender, defender e prestigiar o autor. Investigar as condições sócio-históricas das práticas de criação, reconhecimento e consagração da autoria nas telenovelas brasileiras pressupõe, além disso, os enlaces com outras práticas que porventura tenham incidência sobre essa ficção seriada televisiva.

Estas perspectivas tornam as proposições da noção de campo social em Bourdieu um lastro recorrente por traduzir o esforço de estabelecer os graus de autonomia do campo da telenovela na relação com os efeitos de outros campos que atuam na construção dos discursos que legitimam a função autor nos mercados restritos e ampliados dos meios expressivos áudio e visual.

No caso deste artigo foi exposta uma das dimensões que favorece o florescimento do autor de telenovelas no Brasil, qual seja: o lugar da gestão empresarial da produtora (que também distribui e comercializa) telenovelas na conformação da regularidade da dinâmica da produção e criação que oportuniza reconhecimento e consagração do roteirista autor de telenovelas. Perspectiva autoral caracterizada por exigências e desafios, conscientes e impensáveis, forjados numa tensão paradoxal que por um lado incita permanências temáticas e regularidades do texto audiovisual e, por outro, incita a criação particular e inovadora.

Dito de outra maneira, investigar o autor de telenovelas implica em assumir um amplo projeto de estudos que considere as disposições e práticas dos agentes e organizações envolvidas em cada uma das instancias que produz, cria, distribui, avalia, consagra e usufrui, aprecia telenovelas. São eles, movidos por crenças e interesses de *ethos* autorais muitas vezes impensáveis, que vivem e lutam pelas condições de exercer o poder mais ampliado de autor que espera criar o melhor nas telenovelas: das mais queridas do público (da televisão convencional e de outras plataformas comunicacionais) às mais queridas da crítica especializada da esfera jornalística, acadêmica e de todos aqueles que enfrentam as agruras do desejo de realizar o “melhor” das telenovelas.

Referências

- ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.
- ANDRADE, Roberta. **O fascínio de Scherzade: os usos sociais das telenovelas**. São Paulo: Annablume, 2003.
- ARENDDT, Hannah. **A dignidade da política**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- BACCEGA, M.A; BUDAG, F.E. et.al. Consumo, trabalho e corpo: representações em *A Favorita*. In: LOPES, M.I. (org) **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009 (coleção teledramaturgia).
- BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Ed. da USP, 2002.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Edusp, Brasiliense, 1994.
- BORELLI, Silvia_____ telenovela: padrão de produção e matrizes culturais. In: BRITTOS, V.V. & BOLAÑO, C.R. (orgs.). Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005, pp. 187-203.
- BORELLI, Silvia. **Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas**. São Paulo em perspectiva 15 (3) 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Pós-escrito: Como ler um autor?**. In: BOURDIEU, P. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. pp.103-112
- BUARQUE, A.Heloísa. **Telenovela, consumo e gênero**. Bauru/São Paulo:EDUSC, 2003.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: edições 70, 1988.
- CALZA, Rose. **O que é telenovela?** São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CAMPEDELLI, Samira. **A telenovela**. São Paulo: Atica, 1985.
- CAPARELLI, Sérgio; LIMA, Venício A. **Comunicação e televisão: desafios da pós-globalização**. São Paulo: Hacker, 2004.
- CASSETTI, F e DI CHIO, F. **Analisis de la television**. Barcelona: Paidós, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: editora UFMG, 2001.
- COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite: da narrativa mítica á telenovela: análise estética e sociológica**. São Paulo: Fapesp, Annablume, 2000.

COULDRY, Nick. The individual Point of view: learning from Bourdieu's The Weight of the World. **Cultural Studies: Critical Methodologies**, v. 5, n. 3, London, p. 354-372, 2005.

DANIEL FILHO. **O circo eletrônico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO. **Programas de Dramaturgia e entretenimento**. Vol 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ECO, Umberto **Apocalípticos e integrados**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ECO, Umberto **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto **Super Homem: retórica e ideologia no romance popular**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto Tevê: A transparência perdida. In: **Viagem na irrealidade cotidiana**. 9ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ECO, Umberto. Inovação no seriado. In: **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIAS, Norbert. Mozart. **Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1995.

FECHINE, Yvana; FIGUEIROA, Alexandre. **Um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: Cepe, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 3 ed. Lisboa: Veja – Passagens, 1992.

FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. São Paulo: Cultrix,

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação**. São Paulo, n. 21, junho 2004.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

HAMMOND, Michael and MAZDON, Lucy. **The Contemporary Television Series**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

HESMONDHALGH, David. Bourdieu: the media and cultural production. **Media, Culture & Society**, London, v. 28, n. 2, p. 211-231, 2006.

JACKS, N. e ESCOSTEGUY, A. **Comunicação e Recepção**. São Paulo: Hacker, 2005.

- KLAGSBRUNN, Marta e REZENDE, Beatriz. **A telenovela no Rio de Janeiro: 1950-1963**. Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ/MIS, 1991.
- LAHIRE, Bernard. **Reprodução ou prolongamentos críticos?** Educação e Sociedade, ano XXIII, n.78, abril 2002.
- LOBO, N. **Ficção e política**. O Brasil nas minisséries. Manaus: editora Valer, 2000.
- LOPES, M.I. (org) **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009 (coleção teledramaturgia).
- LOPES, M.I.; GÓMEZ, G.O. (coords) **A ficção televisiva em países ibero-americanos: narrativas, formatos e publicidade**. Anuário Obitel 2009. São Paulo: Globo, 2009.
- LOPES, M.I.; VILCHES, L. (orgs) **Mercados Globais, histórias regionais**. Anuário Obitel 2008. São Paulo: Globo, 2008.
- LOPES, M.; et al. **Vivendo com a telenovela**. São Paulo: Loyola, 2002.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. **Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Comunicación, cultura y hegemonía. México: Gustavo Gilli, 1987.
- MATTELART, Armand e MATTELART, Michelle. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: Uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MITRY, Jean. **The Aesthetics and psychology of the cinema**. Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- NEWCOMB, Horace. (editor) **Television: The Critical View**. Oxford University Press, 2000.
- NEWCOMB, Horace. La creación del drama televisivo. In: JENSEN, K. & JANKOWSKI, N. (org.) **Metodologias cualitativas de investigacion en comunicacion de masas**. Barcelona: Bosch, 1993.
- NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. São Paulo: Edusp; Goiânia: Ed. UFG, 2002.
- OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV: um estudo sobre o auto da compadecida**. Porto Alegre: Ed. PUC.RS, 2006.

ORTIZ, Renato; RAMOS, Jose Mario. A produção industrial e cultural da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia; RAMOS, José Mário. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia; RAMOS, José Mário. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Ed. Moderna, 1998.

PORTO, Mauro P. **Televisão e Política no Brasil: A Rede Globo e as Interpretações da Audiência**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

PRIOLLI, G. e BORELLI, S. **A Deusa Ferida**. São Paulo: Summus, 2000.

SARLO, Beatriz. **El império de los sentimientos**. Buenos Aires: Catálogos, 1985.

SCOTT, Allen J. The other Hollywood: the organization and geographic bases of television-program production. **Media, Culture & Society**, London , v. 26, n. 2, p. 183-205, 2004.

SINGER, B. **Melodrama and Modernity**. New York: Columbia University, 2001.

SOTO, Marita (Coord.) **Telenovela/Telenovelas: Los relatos de una historia de amor**. Buenos Aires: Atuel, 1996.

SOUZA, Maria Carmem. **Telenovela e representação social**. Rio de Janeiro: e-papers, 2004a.

SOUZA, Maria Carmem. Analisando a autoria das telenovelas. In: SOUZA, Maria Carmem (Org.). **Analisando telenovelas**. Rio de Janeiro: e-papers, 2004b. p. 11-52.

SOUZA, Maria Carmem. Campo da telenovela e autoria: notas sobre a construção social do poder do escritor nas telenovelas brasileiras. In: ENLEPICC, 5., Salvador. **Anais...** Salvador, 2005.

SOUZA, Maria Carmem. Fãs de ficção seriada de televisão. Uma aproximação com os fãs de autores de telenovelas. **Revista e-compos**, abril de 2007, pp.2-19. www.e-compos.org.br

SOUZA, Maria Carmem. Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas. In: GOMES, Itania; SOUZA, Maria Carmem (Orgs.). **Media e cultura**. Salvador: PosCom/UFBA, 2002.

THOMPSON, Robert J.; BURNS, G. (ed.). **Making television**. authorship and the production process. New York: Praeger, 1990.

URICCHIO, William. Beyond the great divide. Collaborative networks and the challing to dominant conceptions of creative industries. **International Journal of cultural studies**, London, v. 7, n. 1, p.79-90, 2004.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LETE, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VILCHES, **La televisión**. Los efectos del bien y del mal. Barcelona: Paidós, 1993.

VILCHES,L.(comp.). **Culturas y mercados de La ficción televisiva em Iberoamérica**. Anuario Obitel 2007, Barcelona:Gedisa, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WEBER, M.H.; SOUZA, M.C. **Dramatizações da política na telenovela brasileira**. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL TELEVISÃO E REALIDADE. 2008. **Anais...** Salvador: Programa de Pós-graduação em Comunicação e cultura contemporâneas, 2008. Mimeografado.

WEBER, Maria H. Delitos Estéticos (A política na televisão). In: FAUSTO NETO et al (org). **Brasil, Comunicação, Cultura & Política**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994. p.80-99.

WEBER, Maria Helena . **Comunicação e Espetáculos da Política**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2000.

WEBER, Maria Helena . Mera Coincidência, a danação da política. In: Christa Berger. (Org.). **Jornalismo no Cinema**. 1 ed. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002 (p. 215-244)

WEBER, Maria Helena . Pedagogias de despolitização e desqualificação da política brasileira (as telenovelas da Globo nas eleições de 1989). In: **Revista Comunicação e Política**. São Paulo: CBELA, Ano 9, no.11 abril-junho de 1990

XEXÉO, Artur. Janete Clair. **A usineira de sonhos**. Rio de Janeiro: Relume dumará, 1996.



El concepto de autor en la series norteamericanas de calidad

Anna Tous-Rovirosa

1. Introducción

En este artículo nos proponemos analizar la autoría de cinco series estadounidenses (*Lost*, ABC: 2004-; *CSI: Crime Scene Investigation*, CBS: 2000-; *The West Wing*, NBC: 1999-2006; *Desperate Housewives*, ABC: 2004-; *House, M.D.*, Fox: 2004-). Para hacerlo delimitaremos aquellas características de producción propias de la industria de Hollywood y realizaremos un somero repaso de la biografía del creador o creadores, con la intención de definir qué peso tiene el autor en dichos productos de ficción. Hemos dividido el artículo en 1) una introducción de los conceptos más relevantes, 2) el nacimiento de las *series de autor* y 3) el análisis de cinco series en referencia a su autoría.

La prestigiosa revista *Cahiers du Cinema*, la misma que, como veremos en este artículo, contribuyó a reivindicar la calidad de las series de la llamada *era del drama* (Longworth, 2000-2002), fue la encargada, también, de prescindir de la etiqueta de pertenencia al *star-system* estadounidense de los *westerns* de John Ford y analizarlos elogiosamente, a pesar de su alejamiento de la perspectiva autoral (Sanderson, 2005: 9).

a. Televisión *centrípeta* y *centrífuga*

Por autoría entendemos aquellos signos distintivos, o “marcas de fábrica” (Sanderson, 2005), aquellos estilemas mediante los cuales podemos afirmar que un autor posee una técnica, estilo, universo imaginario estable, reconocible e identificable, según la teoría canónica moderna del cine de autor (Gubern, 2005: 15). La oposición del cine de productor y la oposición del cine de guionista es la que guía el nacimiento del concepto del cine de autor en *Cahiers du Cinema*, hacia 1950. Dicha oposición es la que se mantiene todavía hoy y que es uno de los temas centrales en la autoría de las series televisivas estadounidenses. En palabras de Gubern:

“La lógica norteamericana ve en el cine un *entertainment* o un *show business*, categorías semánticas que designan, en el primer caso, a un producto y/o su función social (entretenimiento), y en el segundo a una industria o negocio. Los conceptos de arte o de cultura aparecen rigurosamente excluidos de este capital semántico” (Gubern, 2005: 17).

Así, Gubern, quien recuerda que los técnicos de Hollywood han estudiado con atención las vanguardias europeas para utilizarlas en los productos *mainstream*, propone a la vez dos denominaciones: “cine centrípeta” (*mainstream*, uniformizador, canon globalmente dominante) y “cine centrífuga” (autoral, diversificador) (Gubern, 2005: 19). Consideramos dicha distinción de plena aplicabilidad a la televisión. Entre otras razones porque ambos medios, cine y televisión, comparten que la cuestión de la autoría tenga unos orígenes de orden legal, relacionado con los derechos de autor, que no podemos dejar de comentar.

El concepto de autoría, como hemos visto, corresponde al que se extendió en el mundo occidental a partir de *Cahiers du Cinema*. Los modelos de los países con sistema jurídico de *Common Law* (Estados Unidos y el Reino Unido, especialmente), es decir, los que se basan en el *copyright*, por un lado, y los del área de derecho civil de raíz romana (la mayor parte de Europa y América Latina), que prefieren hablar de *derecho(s) de autor*, son completamente divergentes tanto desde el punto de vista de derechos de autor como en lo que a su aplicación práctica se refiere. El primero es *entrepeneurial*, y considera que el motor de la creación intelectual son las empresas. El segundo, en cambio, pone el

acento en la capacidad creadora del individuo, y es *autoral*. Así, un director o guionista estadounidense no tienen los derechos de autor de la obra y no son, por lo tanto, considerados los creadores o autores de la misma, a no ser que, a la vez, produzcan el programa. En el caso de las leyes de propiedad intelectual europeas y latinas se considera que los únicos autores de la obra audiovisual son el director, el guionista y el compositor de la banda sonora original, siendo el productor la parte económica ejecutiva. Asimismo, el sistema de *copyright* puede llegar a otorgar pingües beneficios a los intérpretes (el *star system* de Hollywood), mientras que en los países de derecho civil aquellos, en todo caso, reciben derechos conexos (*droits voisins*), de menor extensión que los verdaderos derechos de los autores¹.

b. La autoría en la posmodernidad

La *democratización cultural* de los estructuralistas, con el uso generalizado del término *texto*, provoca una evolución en el estudio del texto televisivo, enmarcada en un cambio cultural marcado, especialmente, por la existencia de niveles culturales –Frank R. Leavis y otros estudiosos de la comunicación como Dwight MacDonald y Edward Shils se ciñen a la *great tradition* (1948) – o por la superación de niveles culturales: los Estudios Culturales tienen como objeto de estudio básico la cultura popular, a raíz de esta evolución. Este cambio académico, social y cultural provoca la revisión de nociones tradicionales de la obra de arte y el producto cultural como la calidad, el canon y la intencionalidad del autor (Creeber, 2006: 28). De la mano de los estructuralistas se procede a intentar establecer una gramática universal del relato. Recordamos que su finalidad era conseguir un modelo narrativo a partir del cual las narraciones concretas se analizan en términos de desviaciones (Barthes, 1966). El estructuralismo dictamina la *muerte del autor* (Barthes, 1968), ya que la capacidad creadora del autor se considera limitada a componer un texto literario a partir de la mezcla de textos precedentes. Con la muerte del autor, Barthes minimiza la importancia de la originalidad. Como veremos, cabe relacionar este

¹ Agradezco al profesor Javier Díaz Noci las consideraciones sobre derecho de autor y las diferencias entre los dos sistemas.

hecho con la *estratificación* del texto televisivo. Las tres características definitorias básicas del posmodernismo en lo que se refiere a los textos audiovisuales son la multiplicidad de voces, la fragmentariedad del relato, la flexibilidad genérica y de formatos, la hipervisibilidad y la intertextualidad. La crítica del postcolonialismo al humanismo tradicional conlleva un cambio en las bases del análisis literario, especialmente en lo que se refiera a nociones como la intencionalidad del autor, el significado original del texto y la autoría de la cultura ilustrada (Seed, 1994).

c. Autoría y género

Según Neale (1980), no existen formas de codificación textual, sino sistemas de orientación, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el sujeto y el texto. El género proporciona un marco de expectativas al espectador, que le permite situar al texto. Funciona como horizonte de expectativas para los lectores, como marco de escritura para los autores (Todorov, 1987: 38). Jauss estudia hasta qué punto los géneros suponen “horizontes de expectativa” para los lectores (1977). Neale considera que el autor está condicionado por la presión del género (Neale, 1980: 10), contrariamente a las reivindicaciones de los románticos, en su exaltación del “yo” del artista, de la autoría individual. El autor crea con las restricciones propias del género y las puede trascender, según sus posibilidades artísticas (Neale, 1980). ¿Si la recurrencia temática trasciende los géneros, aumenta la libertad creativa del autor? Dufays concluye que los seres humanos no tenemos libertad para elegir estereotipos, sólo para “romper con algunos de ellos, para combinarlos de otro modo o para escoger otros distintos” (Dufays, 2002: 12).

La autoría individual permite que los textos se puedan adscribir a las reglas canónicas de los géneros (*CSI* respecto las series policíacas) o intenten escapar de ellas como la hospitalaria *Riget* (DR2: 1994) de Lars Von Trier, respecto las hospitalarias. Gubern nos recuerda que se puede crear cine de autor dentro de los más variados géneros, como en el caso de Stanley Kubrick (2005). Los géneros, según Tomaševskij, se alteran y modifican a causa de la adaptación que los epígonos hacen de los cánones, esto es, que la autoría individual huye (o no) de las restricciones

genéricas y consecuentemente, modifica el género (Sorkin *crea* el subgénero político televisivo en el drama serial).

A pesar de la supuesta disolución de límites genéricos, el autor siempre necesita el género como marco. Coincidimos plenamente con Wallace en que la crisis genérica forma parte de los flujos e interrelaciones de la atmosfera cultural, favorecida por la llegada del cable (en los EEUU en los años 80) y la saturación del espectador televisivo, por lo que denominamos *experiencia visual genérica*². El mercado audiovisual estadounidense de productos de ficción audiovisual desde sus inicios se ha basado en la copia y el reciclaje. Los *dispositivos de repetición*³ son condicionantes del producto, así como la intertextualidad, la genericidad y la autoría. Según Wolf, la “dinámica evolutiva de los géneros de la comunicación de masas” depende de tres factores: la producción individual, los condicionamientos del sistema empresarial-productivo y la intertextualidad (Wolf, 1984: 191, nota 1).

2. El cine de autor en las series estadounidenses de ficción televisiva

La mejora cualitativa de la producción serial ha sido comparada por estudiosos como Peter Kramer (1996) y Kristin Thompson (2003) al Hollywood clásico y se ha calificado de superior a la cinematográfica actual (Joyard, 2003, 2005; Ibáñez, 2006). *Cahiers du cinema* (2003), la influyente revista francesa que impulsó la noción de cine de autor, y que fue esencial para el nacimiento de la *nouvelle vague*, dedicaba la portada de su núm. 581 a las series de ficción estadounidenses, con el título *Séries. L'âge d'or*. La publicación es posterior a las declaraciones del prestigioso documentalista francés Chris Marker⁴ en *Libération*,

² Con el término denominamos el conocimiento de la audiencia de los géneros televisivos, gracias a la historia de cada uno de ellos, que ha permitido que el espectador sea “experto” (Wolton). Por ejemplo, atribuimos el surgimiento del género forense en CSI, en parte, al amplio conocimiento de la audiencia de las series policíacas, de abogados, los canales judiciales, etc (Tous, 2008).

³ Copy-cat, clonación, tematización, spin-off.

⁴ Chris Marker (1921), director de cine francés, documentalista, se considera el inventor del ensayo filmico. Es autor del ensayo filmico AK, sobre Akira Kurosawa y de Une journée d'Andrei Arsenevitou, sobre Andrei Tarkovsky Su amplia filmografía incluye más de 30 películas.

donde afirmaba que consideraba las series estadounidenses muy superiores al cine del Hollywood contemporáneo:

“Mon besoin de fiction s’alimente à ce qui en est de loin la source la plus accomplie: les formidables séries américaines (...). Là, il y a un savoir, un sens du récit, du raccourci, de l’ellipse, une science du cadrage et du montage, une dramaturgie et un jeu des acteurs qui n’ont d’équivalent nulle part, et surtout pas a Hollywood” (Joyard, 2003: 13).

Los síntomas de dicho cambio empiezan con la creciente interrelación de cine y televisión, iniciada con la dirección y producción por parte de David Lynch de *Twin Peaks*, (ABC: 1990-1991) y se constatan con la dirección de episodios de series televisivas por parte de directores de cine como Quentin Tarantino (“Grave Danger”, 5.23 y 5. 24, *CSI: Las Vegas*), así como en la producción y dirección de *CSI* de Bruckheimer, productor de grandes éxitos comerciales cinematográficos como *Top Gun* (1986), *The Rock* (1996) y *Armageddon* (1998). Entre los directores de cine que han dirigido episodios de series televisivas cabe destacar Orson Wells (*Moonlighting*, ABC, 1985-1989), Francis Ford Coppola (*House*), Peter Bogdanovich (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007) y Stephen King (“Chinga”, 5.10, *X Files*, Fox: 1993-2002), l’any 1998. El guión de *Crash* (Paul Haggis, 2004) había sido concebido como un programa experimental de televisión (Farber, 2005: 11). Rodrigo García, director de *Nine Lives* (2005) ha dirigido episodios de *Six Feet Under* (HBO: 2001-2005) y *The Sopranos*, y Haggis (*Crash*) fue guionista de *L.A. Law* (NBC: 1986-1994) (Farber, 2005: 11). En Hollywood, la inicial competencia entre cine y televisión, en los años 50, fue pronto sustituida por la cooperación entre las dos industrias, gracias a las facilidades de producción y la mayor rentabilidad que proporcionaban las series televisivas (Gripsrud, 1995: 27).

¿*Desperate Housewives*, *The West Wing*, *Lost*, *House* y *CSI* se pueden calificar como *series de culto*? Estas cinco series se caracterizan por ser productos creados con unos estándares de calidad elevados, una idiosincrasia particular del argumento y los personajes y un público objetivo determinado, seguidor incondicional del producto. Estas tres características –calidad, idiosincrasia y fans– son suficientes para hablar

de series de culto, pero son superadas por unos índices de audiencia superior a las series de culto, más próximos a la *mainstream* que al público restringido de los productos de culto. Estas series han tenido la aceptación propia de los productos *mainstream* en los EEUU –de hecho, sobrepasando las expectativas de las productoras⁵– tanto por parte del público como de la crítica, como demuestran los múltiples premios que han recibido. *The West Wing* es el máximo exponente en este sentido, ya que ha recibido el Emmy al mejor drama televisivo durante cuatro temporadas seguidas.

Los productos de culto siempre se han asociado a comunidades de fans más restringidas, por lo que consideramos preferible utilizar los términos *must-see TV* o *quality TV* para definirlas. Las cinco series obtienen datos de audiencia respetables en los EEUU, superiores al codiciado 20%. Por primera vez en mucho tiempo, crítica y público, tradicionalmente separados en lo que a preferencias se refiere, se ponen de acuerdo, gracias a productos de calidad como las series que nos ocupan. (Shales, 2004). *Must-see TV* no es una denominación para productos de público restringido. La expresión *quality television* proviene de la industria estadounidense para designar determinada producción televisiva de ficción para adultos (Jancovich y Lyons, 2003). El término ya se ha utilizado para definir la producción de MTM (Feuer, Kerr y Vahimagi, 1984). La productora se puede considerar un precedente de la prestigiosa HBO, ya que contrataba los mejores guionistas y directores y les daba libertad creativa, sin interferencias en el proceso de creación⁶. Jancovich y Lyons (2003) utilizan la expresión *Quality popular television* para titular su estudio sobre series de ficción estadounidenses, donde analizan la calidad de la producción serial pre-

⁵ Las series de calidad también heredan de las series de culto enfatizar los problemas e impedimentos para producirlas, que la prensa narra detalladamente y que, cuantitativamente, son equivalentes a su éxito y calidad posteriores. Este procedimiento acaba creando una especie de mitología, que ha llegado a ser indispensable para las series de éxito y que enmascara la realidad de la industria televisiva estadounidense: de la gran cantidad de pitches y guiones que se proponen a las cadenas y productoras, sólo una pequeña parte puede tener éxito. El 50% de los programas fracasa cada año en los EEUU. Los productos afortunados se consolidan mediante potentes campañas de marketing que garantizan su éxito para el gran público, partiendo de la base de un producto de calidad. Y una parte de la campaña es la relación con la prensa, por supuesto.

⁶ “Tinker encargado de lidiar con los ejecutivos de las cadenas para lograr la menor interferencia en el proceso creativo” (Cascajosa, 2005: 31).

cedente a las series que nos ocupan⁷ y utilizan el término *must-see TV* para definir las⁸. Los programas *must-see TV* no forman parte del flujo televisivo (Williams, 1974), como un programa más, sino que se convierten en “essential viewing” gracias a su estilo o a la respuesta de la audiencia. Estas cinco series pertenecen a la categoría de *quality drama*, acuñada por Feuer y Thompson como categoría genérica, no un juicio estético, referido a determinados programas de los 80 y de los 90 que perdura en series como *The Sopranos* y *Six Feet Under* (Feuer, 2005: 28, 30). De manera homogénea, se trata de series de calidad perdurables en el tiempo: *The West Wing* no finaliza hasta la séptima temporada, en mayo de 2006⁹, tras obtener un total de 24 premios Emmy.

2.a. Características de producción de las series de la era del drama

La mayoría de series de la *era del drama* se crean como superproducciones televisivas, similares a las cinematográficas, ya que la dirección y la escritura va a cargo de grandes equipos, con la diferencia que la autoría es difusa, aunque sea inevitable establecer cabezas visibles como creadores (Aaron Sorkin de *The West Wing*, J.J. Abrams de *Lost*, Marc Cherry de *Desperate Housewives*, David Shore de *House* y Jerry Bruckheimer de *CSI*). El sistema de producción de las series de las grandes cadenas estadounidenses es más próximo al de los estudios de Hollywood actuales que a la política de autores de la cadena HBO, que confía en creadores como David Chase (*The Sopranos*) y Alan Ball (*Six Feet Under*), a los que proporciona los ejes de la producción y la máxima libertad creativa (Joyard, 2005: 34). En esta línea, y como muestra paradigmática de la influencia de los contenidos de los canales de cable y *premium* en el amplio espectro televisivo estadounidense, la CBS emitió *The Unit* (CBS: 2006-), creada por el prestigioso dramaturgo David Mamet. Se trata de casos diferenciados del *Twin Peaks* de David Lynch o la miniserie *Riget*, de Lars von Trier, pero que contribuyen a dar importancia a la autoría individual de las series estadounidenses. HBO

⁷ Buffy the Slayer, Ellen, Star Trek, Ally Mc Beal, Friends, The Sopranos,...

⁸ “Critics need to remain mindful of the terms under which they turn to the analysis of lauded ‘must-see’ shows – if only to recognise the cultural values and taste dispositions often inherent in such notions of quality” (Jancovich y Lyons, 2003: 3).

⁹ “NBC pone fin a El ala oeste de la Casa Blanca”, El País, 24-I-2006

y Showtime actúan como revulsivo de las *networks*, provocando que las cadenas generalistas retornen a sus estándares de calidad.

Sobre la habitual prolongación en el tiempo de las series estadounidenses, Álvarez (1999: 133) recuerda que se trata de un factor relevante de la producción televisiva de los EEUU, donde las cadenas sindi-cadas (Syndication) necesitan series compuestas por varias temporadas –como mínimo cien capítulos– para poder emitirlos a diario, lo que compensa el riesgo de saturación del público. Dicha prolongación tiene, por supuesto, incidencia en el planteamiento argumental, a menudo haciendo más compleja la tarea de los guionistas (el ejemplo paradigmático es, por supuesto, *Lost*). Las cadenas de cable, como HBO, no están sometidas a las restricciones de la Federal Communications Commission (FCC) ni a la Parents TV Council (PTV), de modo que los contenidos son más permisivos respecto al sexo y la violencia. Estas series llegan a ser influyentes para las series de la televisión herziana. Se trata de series que habitualmente tienen menos capítulos por temporada (entre diez y quince), que poseen mayor libertad creativa porque son cadenas de pago y, en definitiva, que se pretende que ocupen la cuota de mercado correspondiente a la innovación (*Carnivàle*, HBO: 2003-2004; *K Street*, HBO: 2003). En referencia a las series aquí analizadas, se considera que, con ellas, la programación innovadora llega a las *networks* (Lisotta, 2004). El aumento de calidad de las producciones de las *networks* proviene de la competencia con los canales de cable. Los *lujos* creativos que se pueden permitir las series de los canales de cable serán progresivamente imitados por las televisiones herzianas.

3. La autoría en cinco series estadounidenses

A continuación se presentan las cinco series aludidas (*Lost*, *CSI*, *The West Wing*, *Desperate Housewives*, *House*), tratando: el nacimiento de la serie (los condicionantes que se produjeron de la ideación del producto hasta su comercialización); los creadores (una breve biografía, en especial en relación a la serie) y las características de producción (aquellos aspectos del proceso productivo que debemos recordar a la hora de hablar del concepto de *autor* en estas series televisivas estadounidenses, auténticas superproducciones cinematográficas).

Consideramos especialmente relevante el contexto productivo de las series, ya que es el que nos permite conocer las peculiaridades del producto. Cabe no olvidar que las series estadounidenses pertenecen a una industria basada en la copia y el reciclaje, y que se caracteriza por unos dispositivos de repetición que fomentan la producción a partir de la imitación de productos exitosos (proceso incrementado en la era de la fragmentación de canales y plataformas audiovisuales), así como a una cultura, la occidental, en la que la copia no siempre ha sido mal vista. Asimismo, la recurrencia temática influye en estos productos, en los que reaparecen constantemente los temas y mitos culturales (Tous, 2008).

3.a. *Lost* - Nacimiento de la serie

Lost fue un proyecto ideado por Lloyd Braun en Hawai el verano de 2003, según la información oficial de la cadena, proporcionada en *The New York Times* (Manly, 2005). Por otra parte, Anthony Spinner, escritor y guionista (*Cannon, El agente de C.I.P.O.L.*) de Los Angeles, demandó a la productora Touchstone TV y el canal ABC por fraude e incumplimiento de contrato, acusándoles de plagio. Spinner asegura que recibió el encargo consistente en escribir una serie titulada *Lost* por parte de la ABC y la productora Sid and Marty Krofft Productions, el año 1977, y que es la que se ha emitido. Spinner denunció el caso en el Tribunal Supremo de Los Angeles. La productora y la cadena no han hecho declaraciones¹⁰.

Como presidente de ABC Entertainment, Braun encontró el impulso necesario para la producción de *Lost* gracias a los productores ejecutivos y guionistas J.J. Abrams, Damon Lindelof y Jeffrey Lieber. Según *The New York Times* (Manly, 2005), Braun encargó un guión que combinara los elementos de la película *Cast away* (Robert Zemeckis, 2000) y el *reality Survivor* (CBS, 2000-). Descontento con el resultado y una posterior reescritura del mismo, contrató al creador de *Alias* para que escribiera un nuevo episodio piloto a partir de la misma idea. Adams quiso trabajar con Lindelof para diseñar la serie y los personajes.

¹⁰ "Writer sues ABC over 'Lost' Idea", <<http://www.zap2it.com>>, 22-08-2005. La situación se ha repetido con *Heroes* (NBC: 2006-), un epígono de *Lost* y *Los 4400*.

Abrams aceptó la propuesta de ABC cuando se consensuó que la isla sería un personaje más, extraño y aterrador. Abrams explica que querían rodar en exteriores y descartaron Nueva Zelanda y Australia; se decidieron por Hawai por una mayor proximidad de los actores y el equipo de producción. Jack Bender (director de series como *The Sopranos*, *Carnivàle*, *Joan de Arca-dia*, *Felicity*, *Ally McBeal*), uno de los directores y productores de *Lost*, ha vivido en la isla con los actores y el resto del equipo, grabando los guiones que Abrams y Lindelof les mandan¹¹. Abrams y Lindelof dieron vida al proyecto en tan sólo cinco días (Dunn, 2005: 57). El inicio de la serie fue tan rápido que Matthew Fox fue el único actor que tuvo oportunidad de leer el guión entero del episodio antes de grabarlo (Ayuso, 2005: 69), una vez decidido que el personaje de Jack no lo interpretaría Michael Keaton ni moriría en el capítulo piloto.

Según declaraciones de los guionistas a *The New York Times*, hay un gran abismo entre los inicios –una difusa idea de Lloyd Braun, la posición insegura del directivo en la cadena, la inversión millonaria de ABC en un producto arriesgado por ser serializado y no episódico (Manly, 2005)– y el final, es decir, que la serie llegue a ser uno de los productos de éxito de los últimos tiempos, “one of ABC’s first water-cooler hit dramas in more than a decade” (Manly, 2005). Este contraste tan acentuado entre el precario planteamiento inicial de *Lost* y su resolución como producto de éxito forma parte de la estrategia de márketing que contribuye a configurar su carácter de serie de culto, y consiste en una estrategia habitual en las series contemporáneas.

Creadores

Los responsables de *Lost* son Damon Lindelof, guionista y coproductor de *Crossing Jordan* (NBC: 2001-); Jeffrey Lieber, guionista y coproductor de *Tangled* (Jay Lowi, 2001), y de *Tuck Everlasting* (Jay Russell, 2002) y J.J. Abrams, guionista de *A propósito de Henry* (Regarding Henry, Mike Nichols, 1993); *Armageddon* (Michael Bay, 1998); creador de *Felicity* (WB: 1998-2002) y *Alias* (ABC: 2001-2006), director de *Mission: Impossible III* (2006) y *Star Trek XI* (2008). Abrams

¹¹ “Sobrevivir en la isla misteriosa”, Fotogramas, 12-2005, p. 210.

es conocido por haber creado dos personajes televisivos de gran interés: la universitaria protagonista de *Felicity* y el agente Sydney Bristow, protagonista de *Alias*, y por crear series que han sido tan elogiadas como criticadas por su complejidad, por lo que denominamos *estrategia de soluciones múltiples*. En una serie de larga duración como *Lost*, sometida a un *cliffhanger* final (qué es la isla) que podría ser un *mac-guffin* final, se van proporcionando soluciones que cierran algunos misterios pero que a la vez abren nuevas intrigas. Dicha estrategia es un arma de doble filo, ya que inicialmente proporciona buenas audiencias y a lo largo va repercutiendo negativamente en las cifras de recepción.

Características de producción

El equipo de producción de la serie está formado por 225 personas, una auténtica em-presa¹². Algunos directores destacables de *Lost* son, además de los mencionados, Tucker Gates (*CSI*, *Buffy the Slayer*, *Alias*, *X Files*, *Providence*) y Stephen Williams (*Crossing Jordan*, *Las Vegas*, *Blue Murder*, *Dark Angel*). Respeto a los productores ejecutivos de *Lost*, debemos mencionar a Carlton Cuse, productor ejecutivo y guionista de las series televisivas *Black Sash* (WB: 2003) y *Nash Bridges* (CBS: 1996-2001), y Damon Lindelof y J.J. Abrams. Cuse, que había trabajado con Lindelof en *Nash Bridges*, es el responsable de la hibridación genérica de *Lost*. Diversos guionistas y directores han participado, como se puede observar, en otras producciones pertenecientes al género fantástico, lo que atribuimos al momento de recuperación del género y al rendimiento que se puede obtener de las especializaciones de los guionistas. Los ingredientes de paranormalidad son innegables, aunque los mismos productores contribuyen a la ambigüedad que reina en la serie sobre determinados temas aduciendo que todos los fenómenos tienen una explicación racional y que *siguen* más la *science-fact* de Michael Crichton que la ciencia ficción (Manly, 2005)

No se observa una relación directa entre el género de cada analepsis (*flash backs*) de los capítulos y los correspondientes directores y guionistas. Por ejemplo, el director y guionista del capítulo de la primera temporada “House of the Rising Sun” (1.6), Michael Zinberg y Javier

¹² Carlton Cuse en declaraciones al segundo ejemplar de la revista oficial *Lost* (2007: 57).

Grillo-Marxuach respectivamente, han dirigido y escrito episodios de series heterogéneas: Zinberg ha dirigido episodios de *Crossing Jordan*, *Gilmore Girls* (The CW, 2000-) y *The guardian*, y Grillo-Marxuach ha sido guionista de *Law and order* (NBC, 1990-). La primera temporada rápidamente fue convertida en película (*Lost: The Journey*, 2005¹³). Ambas se rodaron en Oahu, Hawai (Rhodes, 2004: E1). Entre las localizaciones destacan la playa de Mokuleia, situada en el golfo de Pearl Harbour, las Waihi Falls y los acantilados de Kualoa Ranch. Las escenas de las cuevas se han grabado en un almacén abandonado de Xerox. La mayoría de escenas urbanas situadas en varias partes del mundo se filman en Honolulu. Un búnquer de la segunda guerra mundial se usó como instalación de la Guardia Republicana¹⁴. El episodio piloto es uno de los más caros de la historia de la televisión¹⁵, y los elevados costes de producción no se reducen demasiado en el resto de capítulos (Ayuso, 2005: 69). La serie ha obtenido unos resultados a la altura de las expectativas: se situó entre las más vistas en los Estados Unidos en horario *prime-time*, y ha contribuido a sanear la economía de la cadena ABC, proporcionándole unos ingresos milionarios (Steinberg, 2005), como también se consiguió gracias a *Desperate Housewives*.

3.b. *CSI: Crime Scene investigation* - Nacimiento de la serie

Anthony Zuiker, que siempre había estado interesado por la ciencia forense –formó parte del club forense de su instituto, era seguidor de los documentales forenses de Discovery Channel¹⁶, y ha declarado que estaba viendo *The New Detectives* cuando tuvo la idea de la serie (Toledano y Verde, 2007: 15) –, visitó los laboratorios de criminología de Las Vegas. Tenía clara la idea de la serie y, a raíz de la propuesta de

¹³ La película, como los capítulos de la serie, tiene varios directores.

¹⁴ Cfr. <http://www.lostvirtualtour.com>, una web que muestra las localizaciones de *Lost*.

¹⁵ Según las fuentes, el presupuesto del episodio piloto, doble, oscilaba entre los 10 y los 14 millones de dólares. Los presupuestos habituales de los episodios pilotos de las series televisivas estadounidenses de 2005 son de 4 millones de dólares para una hora de duración. Dunn (2005) y “Sobrevivir en la isla misteriosa”, *Fotogramas*, 12-2005, p. 210.

¹⁶ Los nuevos detectives (*The New Detectives*, Discovery: 1996-) y *The FBI Files* (Discovery: 1998-2006). Por otra parte, en los foros de internet se comenta que Zuiker acompañaba a un amigo suyo policía de ronda nocturna por Las Vegas.

Bruckheimer de trabajar conjunta-mente en televisión, se documentó a fondo para poder realizarla. Estuvo cinco meses en el laboratorio, cuando el tiempo máximo habitual para los periodistas es de un día (Hernando, 2003: 10). En Los Angeles, Zuiker explicó a Bruckheimer cuáles serían los elementos de interés de la serie: esencialmente, la intriga que supone el inicio con un cadáver y el posterior proceso de descubrimiento de los casos. La serie, además, mostraría las vidas de unos personajes como profesionales y como seres humanos y un mundo especializado y desconocido por la opinión pública como lo era el forense el año 2000. Las piedras angulares de *CSI* son la importancia del trabajo en equipo – marca Bruckheimer–; la tecnología, mostrada mediante los efectos especiales más avanzados y sofisticados, a cargo del director Danny Cannon, y la meticulosidad y moral de los protagonistas. Mediante la tecnología y la sofisticación de los efectos especiales se consigue hacer atractiva una profesión que hasta ese momento se consideraba aburrida, o más bien, sórdida. Anthony Zuiker se sirvió de un referente real para impulsar la serie: consideraba que el caso de O.J. Simpson (1994-1995) había suscitado interés en la opinión pública respecto las pruebas de los procesos criminales, cosa que podía favorecer unos buenos resultados de audiencia¹⁷.

Creadores

Anthony Zuiker (1968), pese a tener dos carreras universitarias, en 1997 trabajaba en el tranvía que une dos casinos de Las Vegas, The Mirage y Treasure Island (Hernando, 2003). Gracias a la mediación de un amigo suyo, actor, escribió el guión de una película, *The Runner* (Ron Moler, 1999), que no tuvo demasiado éxito. El segundo proyecto cinematográfico en el que trabajó, *The Harlem Globetrotters Story*, no se llegó a realizar, pero le permitió que Bruckheimer le conociera. A Bruckheimer le interesó el guión de Zuiker y le propuso que trabajaran juntos en televisión, medio que prefería al cinematográfico, por ser más ágil y rápido, tras una experiencia en el medio de más de 20 años.

¹⁷ La detención del presunto criminal, tras una huida espectacular, fue retransmitida en directo y seguida por 95 millones de estadounidenses. Después de la Guerra del Golfo, la cobertura del caso por la CNN fue el acontecimiento más visto en la cadena estadounidense (Álvarez, 1995: 63, n.1).

Jerry Bruckheimer (1945) es, después de Steven Spielberg, uno de los productores estadounidenses más importantes, responsable de algunos de los títulos más conocidos de la *mainstream* cinematográfica de la década de los 80 y 90, entre ellos¹⁸ *Top Gun* (Tony Scott, 1986), *Days of thunder* (Tony Scott, 1990), *Dangerous Minds* (John N. Smith, 1995), *The Rock* (Michael Bay, 1996), *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), *Déjà Vu* (Tony Scott, 2006) y películas que se han convertido en franquicias cinematográficas, de modo similar a *CSI: Beverly Hills Cop* (Martin Brest, 1984)¹⁹, *Bad Boys* (Michael Bay, 1995)²⁰ y *Pirates of the Caribbean. The Curse of the Black Pearl* (Gore Verbinski, 2003)²¹.

Bruckheimer creó, en 1996, la productora Jerry Bruckheimer Films and TV, con la que ha obtenido cinco premios Óscar (de 35 nominaciones), cinco premios Grammy (8 nominaciones), cuatro Globos de Oro (23 nominaciones) y siete premios Emmy (43 nominaciones)²². Bruckheimer está considerado el rey del entretenimiento, también recibe el apelativo de *rey de oro de Hollywood* (*Variety*, 2006): sus producciones se caracterizan por tener una muy buena taquilla y están protagonizadas por actores del *star-system* como Richard Gere, Tom Cruise, Nicolas Cage y Will Smith. Llegó tarde al medio televisivo, pero en menos de una década ha conseguido situarse como uno de los más importantes productores: en la temporada 2005-2006 produjo nueve series, un auténtico record en la historia de la televisión. Entre ellas las policíacas *Without a Trace* (CBS: 2002-) y *Cold Case* (CBS, 2003-), y los dramas legales *Close to Home* (CBS, 2005-)²³ y *Justice* (Fox: 2006-). También son productos de la factoría Bruckheimer *The E-Ring* (NBC: 2005-2006), una variante del género política especializada en

¹⁸ American Gigolo (Paul Schrader, 1980), Flash dance (Adrian Lyne, 1983), Con Air (Simon West, 1997), Coyote Ugly (David McNally, 2000), Black Hawk Down (Ridley Scott, 2001).

¹⁹ Beverly Hills Cop II (Tony Scott, 1987) y Beverly Hills Cop III (John Landis, 1994).

²⁰ Bad Boys II (Michael Bay, 2003).

²¹ Pirates of the Caribbean: Dead's Man Chest (Gore Verbinski, 2006) y Pirates of the Caribbean: At World's End, (Gore Verbinski, 2007).

²² Datos de 2006.

²³ Emitida por TV3, en Cataluña, a partir de enero de 2007.

misiones especiales, y el *reality The amazing race* (CBS: 2001-)²⁴. Durante julio de 2005, Bruckheimer fue clave para la CBS, ya que los tres primeros programas de los rankings Nielsen la última semana del mes eran producciones suyas (*CSI: Las Vegas*, *Without a Trace* y *CSI: Miami*) (Aurthur, 2005: E2). Tanto la CBS como NBC y Warner Bros preveían programar cuatro productos Bruckheimer para la temporada 2005-2006. Dick Cook, ejecutivo de Disney, se refiere a él como “our cleanup hitter” [el produc-tor que proporciona más beneficios]²⁵.

Variety, en el monográfico que dedicó a Bruckheimer como hombre del año, des-tacaba su faceta de productor discreto, hecho prácticamente inaudito en el *business* audiovisual estadounidense. Según la revista, es racional, silencioso, tímido y educado: un *gentleman*. La prensa en ocasiones le ha llegado a calificar de aburrido, en comparación con otros productores, que son noticia de manera continua. Se le califica de lobo solitario que trabaja con grandes y potentes equipos. Hijo de inmigrantes judíos alemanes, es lector de novelas de Jack London y amante de los westerns de John Ford. Vivió sus años de formación en Detroit. Siempre ha estado interesado por las aventuras y la acción, raramente por las historias de amor (las tramas de tensión sexual no resuelta entre Grissom y Sara, que terminan en relación sentimental, deben atribuirse a la creciente serialización de las series episódicas contemporáneas, incluidas las policíacas como *CSI*). El título del artículo de *Variety* de Josef Adalian es, preci-samente, “Deeds, not words” [Hechos, no palabras] (Adalian, 2006: 26).

Las relaciones personales que interesan a Bruckheimer son los vínculos de amistad entre hombres. Uno de los temas recurrentes de sus producciones es mostrar la manera de trabajar de equipos de personas, sobre todo hombres, en mundos especializados, ya sea en el cine (*Black Hawk Down*, *Pearl Harbor*, *Armageddon*, *Top Gun*) o en televisión (*CSI*, *Cold Case*). Las producciones de Bruckheimer no tienen una preocupación social, pero procura evitar “turning public institutions into villains” (Cohen, 2006: 4); los trabajadores de instituciones públi-

²⁴ Encargo de la CBS al productor. Consiste en una carrera alrededor del mundo, en la que 11 parejas compiten por 1 millón de dólares.

²⁵ “Showman of the Year: Jerry Bruckheimer”, *Variety*, 10/16-07-2006

cas gubernamentales que retrata suelen tener buenos propósitos, incluso son idealistas en ocasiones. Sus historias habitualmente son retratos amables de las personas que trabajan en los servicios públicos, ya sean forenses (*CSI*), fiscales (*Fiscal Chase*) o maestros de escuela urbana (*Dangerous Minds*). Las películas y las series policíacas y judiciales de Bruckheimer están protagonizadas por hombres y mujeres íntegros y honrados, entregados a su profesión.

Bruckheimer a menudo asume riesgos, como elegir un cásting poco habitual –Nicolas Cage para *The Rock*, o un director de videoclips para *CSI* (Cohen, 2006: 4). El director Tony Scott, con quien ha trabajado en varias ocasiones, considera loable su habilidad a la hora de mezclar talentos y personalidades (*Variety*²⁶). Una de las preocupaciones de Bruckheimer es que el producto final sea único y original, o al menos que así lo parezca (Cohen, 2006: 3).

William L. Petersen (1953) es el actor protagonista de *CSI: Las Vegas* y uno de los productores ejecutivos de la serie. Es el responsable del cambio de nombre de su personaje, el supervisor del equipo del turno de noche –Gil Sheinbaum se convirtió en Gil Grissom en homenaje al astronauta Gus Grissom–, y tuvo un papel muy activo en los inicios de *CSI*: su apoyo fue determinante para la aprobación del proyecto²⁷. A partir de las series clónicas (Miami y Nueva York), respecto a las cuales se mostró contrario, empezó a desvincularse progresivamente del proyecto, que finalmente ha abandonado.

Características de producción

En el periplo para conseguir una productora, varias rechazaron *CSI* por tener un presupuesto demasiado elevado –2.500.000 de dólares por episodio (Hernando, 2003: 112)²⁸. ABC estuvo interesada en el proyecto

²⁶ “Showman of the Year: Jerry Bruckheimer”, *Variety*, 10/16-07-2006

²⁷ “CSI en 10 pistas”, *TV manía*, *La Vanguardia*, 08/14-04-2006, p. 7.

²⁸ Las películas de Bruckheimer también se caracterizan por tener presupuestos muy elevados, que superan los 100 millones de dólares. El sueldo de William Petersen también es bastante elevado en la industria: empezó cobrando 75.000 dólares por episodio, que ascendieron a 250.000 en 2002. Marg Helgenberger también ascendió, en su caso a los 150.000 dólares, superando el sueldo de Gilliam Anderson los últimos años de *X Files* (100.000 dólares) (Del Pino, 2002). Jorja Fox y

pero no tenía seguridad que sería un éxito rotundo, obviamente el único modo de rentabilizar la inversión. Tras ser rechazada por dos cadenas más, Nina Tassler, vicepresidenta de series dramáticas de la CBS, adquirió la creación de Zuiker y Bruckheimer para la temporada 2000-2001. En un intento de rejuvenecer la CBS, apostaron por una “versión más fresca de la típica serie de policías”, en palabras de Zuiker (Hernando, 2003: 12). Alliance Atlantis, la CBS y el resto de creadores y productores estaban extraordinariamente sorprendidos por el éxito conseguido con la serie (Hernando, 2003: 7). John Morayniss, productor ejecutivo de la CBS, destacó la originalidad del enfoque de *CSI*, sobre todo gracias a las analepsis (*flash-backs*). La CBS se alió con la Disney Touchstone para la producción. Las productoras Carol Mendelsohn (1951) –*Melrose Place* (1992) y *China Beach* (1988)– y Ann Donahue (1955) –*Beverly Hills-90210* (1990) y *Murder One* (1995)– se unieron al proyecto, aportando la experiencia televisiva que le faltaba a Zuiker. Disney se retiró de la producción, y Alliance Atlantis, una productora canadiense, la sustituyó. Eligieron a Danny Cannon (1968) como director (*Judge Dredd*, 1995) y *I Still Know What You Did Last Summer* (1998). Cannon da mucha importancia a la fotografía, el color y el montaje, por su experiencia inicial en la dirección de videoclips.

Los créditos iniciales tienen como banda sonora la canción *Who Are You* de Pete Townshend, de The Who. *CSI: Miami* y *CSI: New York* utilizan temas de la misma banda de rock (*Won't Get Fooled Again* y *Baba O'Riley*, respectivamente). El rodaje de la serie se realiza en los estudios de Santa Clarita, Valencia (California), con viajes esporádicos –entre cuatro y ocho veces al año– a Las Vegas para grabar de-terminadas escenas (Hernando, 2003: 28). A partir de mayo de 2005 las escenas se rodaron en los estudios Universal de California, supuestamente para abaratar los costes de pro-ducción. El rodaje de un episodio puede durar de 9 a 12 días, con sesiones de grabación diarias de hasta 15 horas.

George Eads no tuvieron tanta suerte. No se les concedió el aumento de sueldo, que se estima que ya era de 100.000 dólares. En la quinta temporada, fueron despedidos por unos días por no haber asistido al rodaje como protesta. Los actores de *CSI* no consiguieron ganar el millón por episodio que consiguieron los protagonistas de *Friends*. (“*CSI* en 10 pistas”, *TV manía*, *La Vanguardia*, 08/14-04-2006, p. 7).

La elección de un director tan visual como Cannon permitió a Bruckheimer pedir una imagen cinematográfica para televisión. *CSI* se rueda en 35 milímetros, como el de la mayoría de películas y muchas de las series coetáneas, y es más caro que el formato televisivo habitual (Hernando, 2003: 11). Zuiker se enorgullece de ser de los primeros creadores televisivos de la *era del drama* de poder decir: “Hemos cambiado el medio televi-sivo” (Hernando, 2003: 112). Cannon afirma, en el mismo sentido: “Da la impresión que cada semana hacemos una película y es verdad” (Hernando, 2003: 29). El tratamiento de la imagen a cargo de Cannon de un escenario como Las Vegas da un toque vanguardista a la serie, y facilita la sofisticación visual gracias a los efectos especiales, el color y la luz. El hiperrealismo se mantiene en las tres versiones (*CSI: Miami* y *CSI: Nueva York*). El montaje trepidante de *CSI* es habitual en los productos de Bruckheimer (Gómez, 2002). “Grave danger” (5.24), el episodio dirigido por Quentin Tarantino, fue el más representativo de *CSI* respecto al carácter cinematográfico de las series de la *era del drama*.

Los productores afirman que la serie no es un documental forense y reconocen determinadas manipulaciones para conseguir efectos dramáticos, siempre con la pretensión de verosimilitud, motivo por el cual un grupo de expertos en criminología asesora los guionistas y los actores. Elizabeth Devine, una de las principales asesoras, ha participado en la redacción de los guiones de algunos episodios²⁹. Devine, que era criminóloga del departamento de policía de Los Angeles (Hernando, 2003: 25), revisaba los guiones y ayudaba a los actores con el argot científico y la manipulación de la maquinaria. Otros asesores han sido Gary Telgenhoff, y Rich Catalani, especializado en balística y toxicología (Hernando, 2003: 59, 66, 72). Los productores de *CSI* asumen cierta responsabilidad en la divulgación, en los EEUU y en el resto del mundo, de los métodos forenses de resolución de crímenes. A los creadores les preocupa mostrar siempre las técnicas y los métodos más recientes, dando un aire futurista a la serie. La asistencia a congresos y conferencias sobre ciencia forense es una de las vías de los creadores para seguir

²⁹ El episodio “After the Show” trata de un caso real que Devine consiguió resolver, el asesinato de Linda Sobek.

los últimos avances y mantenerse al máximo de actualizados, según Zuiker, que ha sido invitado a convenciones internacionales sobre ciencia forense (Hernando, 2003: 7, 74) y que, en mayo de 2003, recibió un doctorado honorífico por la Universidad de Nevada (UNLV), el Estado donde transcurre la acción del primer *CSI* (Hernando, 2003: 111).

3.c. *The West Wing* - Nacimiento de la serie

The American President (Rob Reiner, 1995) comedia protagonizada por Annette Benning y Michael Douglas, es uno de los puntos de partida de *The West Wing*. En *The West Wing Script Book* (2002), Sorkin explica que tuvo la idea junto a su amigo Akiva Goldsman, productor y guionista (*A Beautiful Mind*, Ron Howard, 2001, entre otras) quien le enseñó el póster de *The American President* y le dijo: “That should be a pilot”³⁰. El guión de la película era excesivamente largo –385 páginas, triplicando la extensión habitual para películas de dos horas, que tienen 120 páginas – y, al reducirlo, se dio cuenta que tenía el material suficiente como para realizar algún otro producto. Nació así el episodio piloto de *The West Wing* (Waldman, 2006). En declaraciones a la CNN, Sorkin explicaba que la experiencia cinematográfica de imaginar la vida de un presidente le había gustado: como creador, decidía qué hacer con el dinero y empezaba y terminaba guerras y, además, podía opinar sobre absolutamente todo.

En 1997, el agente de Aaron Sorkin decidió que debía conocer al productor ejecutivo John Wells, con el que podía formar un buen tándem televisivo. Durante una comida, Sorkin le explicó a Wells la idea de Akiva Goldsman sobre *The American President*³¹. En estos casos el guionista explica el *pitch* al productor, comentando el argumento y el perfil de los personajes. Sorkin se limitó a resumir el *pitch* a Wells, hombre de negocios, jerárquicamente superior a él en la industria televisiva, con la frase: “Senior staffers in the White House” (Miller, 2000). Sorkin también le contó que había quedado fascinado en su visita a la Casa Blanca para el guión de *The American President*, durante la

³⁰ On Writing, 2003.

³¹ El almuerzo se celebró en Pinot Bistro, un restaurante francés de Ventura Boulevard. Se cuenta que explicó la idea de Goldsman porque no tenía nada preparado (Miller, 2000).

cual habló con George Stephanopoulos y Dee Dee Myers, miembros de la Administración Clinton, que más adelante fueron asesores de *The West Wing*. Sorkin y Wells, también demócrata, coincidían en que había un creciente desprestigio de la política en la opinión pública, reducida a una caricatura de personas que sólo persiguen el poder. En su visita, Sorkin quedó admirado al ver personas con mucho talento que cobraban mucho menos de lo que podrían haber ganado en Wall Street, completamente apasionadas por su trabajo, y con ganas de cambiar las cosas. Ya tenían un escenario dramático.

Wells estaba de acuerdo con Sorkin, pero asumía que no sería fácil vender a las cadenas la idea de una serie basada en la clase política, que en esos momentos estaba bastante desprestigiada. Efectivamente, la idea no entusiasmó a la NBC, pero le encargaron escribir el episodio piloto, que Sorkin entregó en Navidades de 1997. Cuando Sorkin y Wells se reunían con los ejecutivos para hablar del proyecto, a principios de 1998, Clinton estaba negando a la opinión pública estadounidense que hubiera tenido relaciones sexuales con una becaria. El momento no podía ser menos oportuno; la cadena rechazó el proyecto. Pero Wells seguía interesado en *The West Wing*, y consiguió que la NBC comprara la idea. Seis meses más tarde le podía decir a Sorkin “We’re ready to make it” (Miller, 2000). En el intervalo, Sorkin estuvo trabajando en la promoción de la serie *Sports Night* (ABC, 1998-2000). Según Wells, la aceptación del proyecto estuvo muy influenciada por un importante cambio en la NBC: Scott Sassa era el nuevo presidente de la cadena en la Costa Oeste: “Sassa... was new enough to the network television business, that he hadn’t been fully indoctrinated into the gospel of ‘Washington, D.C.’, doesn’t work” (Miller, 2000).

Creadores

Aaron Sorkin (Nueva York, 1961) es dramaturgo (*A Few Good Men*, 1989, y *Making Movies*, 1990, *The Farnsworth Invention*, 2006³²), autor del guión de la versión cinematográfica de *A Few Good Men* (Rob Reiner, 1992), película en que Sorkin trata, una vez más, sobre el

³² Adaptación teatral de un proyecto cinematográfico.

compañerismo³³. Algunas de sus creaciones han sido nominadas a los premios Oscar y a los Globos de Or, entre ellas *Malice* (Harold Becker, 1993), *The American President* (Rob Reiner, 1995)³⁴ y *Charlie Wilson's War* (2007). También es productor ejecutivo y creador de la serie *Sports Night* (ABC, 1998-2000)³⁵, su primera serie televisiva, y de la cómica satírica *Studio 60 On the Sunset Strip* (NBC, 2006-2007). A propósito, la NBC obligó a Sorkin a incluir las risas enlatadas de la mayoría de *sit-coms*, y él fue bajando el volumen hasta hacerlas desaparecer. La calidad de los diálogos de *The West Wing* supera con creces el del resto de series aquí analizadas. Sólo la calidad de los guiones dificulta cualquier tipo de comparación y explica el porque de la rapidez de los diálogos³⁶. Aaron Sorkin, licenciado en dramaturgia por la Universitat de Syracuse, reconocía que el medio televisivo le resultaba tan ajeno como escribir una ópera (Levesque, 2000). El mismo Sorkin se define como un escritor, un dramaturgo (*a playwright*), más que un guionista³⁷. No considera que la manera de escribir deba cambiar en función del formato o del medio –series de televisión, películas o teatro. La motivación de Sorkin a la hora de elegir el medio televisivo fue la consideración que las series televisivas son más perdurables, actualmente, en la “public consciousness” que en el pasado (Carter, 2006).

El estilo de Sorkin se manifiesta en la rapidez de los diálogos y en la estructura de los episodios. En el episodio “The Short List” (1.9), la acción transcurre en tan sólo dos días. Sorkin admite que utiliza la ra-

³³ Parece ser que Sorkin la escribió a partir de la experiencia personal de la hermana de Sorkin, sobre les vejaciones de un soldado en Cuba.

³⁴ El presidente estadounidense, viudo, se enamora de una directiva de un grupo de presión ecologista. Su popularidad cae estrepitosamente; en esta comedia romántica los protagonistas intentan conciliar su pasión con la política del país.

³⁵ Aclamado por la crítica, tuvo poca audiencia. Era una serie de una duración de 30 minutos, cosa que Sorkin consideraba positiva, como aprentaje personal, antes de realizar los episodios de una hora de *The West Wing* (Comedy Central.com, 2001).

³⁶ La transcripción del guión de un episodio de *The West Wing* acostumbra a tener unas 60 páginas, el doble que las del resto de series aquí analizadas, que oscilan entre las 25 y las 35 páginas. Recordamos que estas cinco series tienen una hora de duración, con publicidad incluida.

³⁷ “I’m not so much a showrunner or a producer. I’m really a writer”. Comedy Central.Com, 2001. “I love writing but I hate starting. The page is awfully white and it says: “You may have fooled some of the people some of the time but those days are over, giftless. I’m not your agent and I’m not your mommy, I’m a white piece of paper, you wanna dance with me?” and I really, really don’t. I don’t want any trouble. I’ll go peaceable-like. (Sorkin, 2002: Volume 1, Introduction).

pidez como recurso dramático: “The more you compress time, the more the heat goes up” (Miller, 2000). En los diálogos se mezcla drama y comedia. Suelen ser incisivos³⁸: la ironía y el cinismo de los personajes dota de un especial e ingenioso sentido del humor los diálogos de la serie, que en ningún caso es una comedia—“Can I be funny for half a page before I get into something else?” (Sorkin en declaraciones a Miller, 2000).

El mencionado ritmo propio de la serie constituye de Sorkin, que da mucha importancia a la musicalidad de la producción y compara los episodios con piezas musicales: apertura explosiva, transcurso con un ritmo ágil y desenlace a cargo de un sólo instrumento (un *solo*), o mediante la resolución de varias tramas³⁹. Sorkin es un amante de la conversación y de la dialéctica, de hecho es escritor por este motivo. Se dice de él que habla tan rápido como sus personajes (Levesque, 2000). Uno de los ejemplos de su gusto por el diálogo son las discusiones de Leo y Lord Marbury en el episodio “He Shall, From Time to Time” (1.12). La trama es secundaria respecto al diálogo. Sorkin considera que no tiene historias que explicar, sino que se deja llevar por el ritmo de los diálogos, que es lo que realmente le fascina, mientras que la trama le “asusta”⁴⁰. Reivindica que el diálogo debe ser una manera de entretener a la audiencia, que no tiene que haber acción en cada línea del guión.

La genialidad de la escritura de Sorkin viene acompañada de un ritmo de trabajo frenético: su forma de trabajar es popularmente considerada como caótica en la industria televisiva. John Wells, productor ejecutivo (*The Grey Zone*, Tim Blake Nelson, 2001 y *Far From Heaven*, Todd Haynes, 2002) guionista y director (*ER*, NBC: 1994-; *China Beach*, ABC: 1988-1991), ha afirmado que puede llegar a ser exasperante. Una vez emitido un episodio no se sabía qué iba a suceder en el siguiente. No sólo no hay una biblia, sino que los personajes carecen de definición

³⁸Otras series con diálogos vertiginosos e incisivos, dignos de mención, son *Moonlighting* (ABC, 1985-1989) y *Gilmore Girls* (The CW, 2000-).

³⁹ “Valores añadidos”, *El ala oeste de la Casa Blanca*, 1a temporada.

⁴⁰ “I really don’t have stories to tell. I’m desperate for stories to tell. What I love is the sound of dialogue and the music of dialogue. It’s what I like to write. (...) “Of all the storytelling elements there are, plot is the one I’m least comfortable with”, Sorkin says. “I wish that we lived in a world where we could be entertained by a half hour’s worth of crackly dialogue and nothing else, because plot frightens me a little bit”, Levesque, 2000.

más allá de sus acciones. Wells asumió la dirección de *The West Wing* en las dos últimas temporadas, sustituyendo a Sorkin.

Sorkin reconocía que su manera de trabajar es confusa, desordenada y poco ortodoxa en la industria actual. Este fue uno de los motivos del cambio de dirección: por el tiempo de escritura y del rodaje. En ocasiones el equipo de producción había empezado a rodar sin que hubiera terminado de escribir dicho episodio y, según Sorkin, con frecuencia se grababan los borradores, no los episodios definitivos⁴¹. Sorkin admitía que otro guionista importante de la industria televisiva estadounidense, David E. Kelley (*The practice*, ABC, 1997-2004; *Ally McBeal*) es mucho más metódico y organizado que él (Levesque, 2000). El creador de *The West Wing* se defendía de estas acusaciones, en el programa *Charlie Rose Show*⁴², argumentando que trabajaba en equipo y que en la televisión en general, lo único que tiene importancia es hacer las cosas a tiempo y que su método de trabajo, como se ha demostrado, es más que rentable⁴³. De acuerdo con la falta de diferenciación de Sorkin entre escribir para la televisión u otros medios, rechaza trabajar con fórmulas establecidas, especialmente las que denomina “menospreciables” fórmulas televisivas de los productores –“I don’t break the rules. I break the fake TV rules”–, y prefiere las reglas del drama de Aristóteles⁴⁴.

Studio 60 y Sports Night tratan de las entretelas de la producción televisiva, en clave de ficción: *Sports Night* se centra en un programa deportivo; *Studio 60* en una cadena de televisión (donde se incluyen similitudes biográficas reconocidas por Sorkin respecto al proceso de producción de *The West Wing*⁴⁵). Por lo que a la marca del autor se refiere, encontramos interesantes coincidencias entre *Studio 60* y *The West Wing*, como, por ejemplo, los diálogos rápidos e incisivos, el reparto coral y

⁴¹ On Writing, 2003: 4.

⁴² Sorkin en declaraciones al *Charlie Rose Show*, el 13 de agosto de 2003. En *The West Wing Continuity guide*. Unofficial, <<http://westwing.bewarne.com/credits/sorkin.html>>.

⁴³ “We were able to successfully convince Warner Brothers for four years that the better the show was the more money they were going to make. And it turned out that that was true by the way”, *Charlie Rose Show*. August 13, 2003 <<http://westwing.bewarne.com/credits/sorkin.html>>.

⁴⁴ On Writing, 2003.

⁴⁵ Dos personajes son despedidos porque se les considera demasiado liberales, como sucedió en El ala oeste después del 11-S (Carter, 2006).

las correrías por los pasillos. De hecho, las tres series de Sorkin hasta la fecha (*Sports Night*, *The West Wing*, *Studio 60 On the Sunset Strip*), comparten un conjunto de características que definen el estilo del creador: son series corales con diálogos vertiginosos, con una serie de recurrencias de autoría. Sorkin ha reconocido que reutiliza su propio material⁴⁶. En una de las páginas web no oficiales de la serie se publicó una lista de similitudes entre *The West Wing* y *Sports Night*, que incluyen títulos de episodios, nombres de personajes y temas similares de las tramas personales (situaciones comprometidas, problemas psicológicos, relaciones amorosas y familiares,...)⁴⁷.

Probablemente a causa de la formación de Aaron Sorkin como dramaturgo, la mayoría de actores de *The West Wing* provienen del teatro (Calvo, 2003), por ejemplo, Joshua Malina, a partir de la tercera temporada (2002-2006). Malina es un actor con quien Sorkin trabaja habitualmente (*The American President*, *Malice* y la versión teatral de *Some Few Good Men*), hasta el punto de reconocer que escribió el papel de Jeremy de *Sports Night* para él⁴⁸.

Los protagonistas de *The West Wing* no tienen pasado, no hay un planteamiento previo de su perfil, pero están perfectamente bien definidos. Según Sorkin, iban surgiendo sobre la marcha. El creador podía responder “qué quieren” los personajes pero no “como son” –“There is no inside out”⁴⁹. Respecto a su pasado, según el mismo Sorkin, los personajes “nunca han tenido 6 años, a no ser que se explique una historia que sucedió cuando tenían esa edad”⁵⁰. La caracterización de los personajes procede de la intencionalidad del creador: los personajes evolucionaron a medida que Sorkin necesitaba que lo hicieran. Por ejemplo, a partir del episodio “He Shall, From Time to Time” (1.12), Bartlet padece esclerosis múltiple, porque Sorkin quería dar a conocer

⁴⁶ Una escena de Mandy, desempaquetando cajas, y una de Donna, transportándolas, muy similares a escenas de *The American President*... On Writing, 2003: 4.

⁴⁷ Vetsch, P., “Overlaps between ‘Sports Night’ & ‘West Wing’”, *The West Wing Continuity guide*. Unofficial, <<http://westwing.bewarne.com/overlaps/default.html>>.

⁴⁸ Comedy Central.Com, 2001.

⁴⁹ On Writing, 2003: 6.

⁵⁰ On Writing, 2003

que Abby, la primera dama, es médico (Levesque, 2000)⁵¹ –Sorkin prefiere utilizar el *showing* que el *telling*. Por otra parte, el protagonismo de Bartlet aumentó respeto al planteamiento inicial de la serie.

Características de producción

The West Wing se concibe como una superproducción cinematográfica, en la que cada uno de los episodios se idea y se produce como pequeñas películas, tal como explica Neal Ahern, productor de la serie⁵². La serie no renuncia al ritmo y a la musicalidad, es una novela larga compuesta por varios episodios. El estilo cinematográfico de la serie se consigue grabando, en 35mm, tomas largas con *steadycam*. Sorkin se enorgullece de poder afirmar que ningún miembro del equipo diría: “Bueno, sólo es TV, pasemos de esto”⁵³. La serie pretende ser verosímil mediante una fiel reproducción de la Casa Blanca. El tratamiento de los decorados y los movimientos y estilo de los trabajadores es al máximo de fidelidad posible al original⁵⁴. La serie se grabó en los estudios de Warner Bros, en Los Angeles (Smith, 2000: a).

La serie padeció dos cambios notables: uno de los actores principales, Rob Lowe, y el creador de *The West Wing*, Aaron Sorkin, dejaron la serie. El primero en hacerlo fue Lowe, en 2002, el dramaturgo la dejó en 2003. John Wells, uno de los productores ejecutivos de *The West Wing*, sustituyó a Sorkin el noviembre de 2003, momento en el que la NBC renovaba la serie para dos temporadas más (Calvo, 2003). Thomas Schlamme (*The Larry Sanders Show*, HBO: 1992-1998), pareja de dirección y producción de Sorkin en *Sports Night* y en *The West Wing* –dirigió la mayoría de episodios de la primera temporada–, dejó la serie con él.

Los motivos del cese de Sorkin en la quinta temporada, según la cadena, eran el alentamiento de los procesos de producción⁵⁵, con el

⁵¹ On Writing, 2003: 9

⁵² “Valores añadidos”. El ala oeste de la Casa Blanca, 1a temporada.

⁵³ “Valores añadidos”. El ala oeste de la Casa Blanca, 1a temporada.

⁵⁴ “Valores añadidos”, El ala oeste de la Casa Blanca, 1a temporada.

⁵⁵ “His hectic writing schedule, which often lead to cost overruns and schedule slips, was too much for Warner Bros., to endure” (Waldman, 2006).

consiguiente incremento de costes debido a su caótica manera de trabajar, así como al *liberalismo* de la tercera y cuarta temporadas⁵⁶. Según declaraciones de Jeff Zucker, presidente de la NBC, las acusaciones de liberalismo también justificaron el cambio de dirección (Waldman, 2006). Sorkin explicaba que se sintió presionado por la cadena para la quinta temporada y que, aunque fue un sacrificio dejarla, cuatro años le parecía un tiempo suficiente⁵⁷.

Rob Lowe dejó la serie en la cuarta temporada porque reclamaba más protagonismo para su personaje, como inicialmente se había previsto. Sorkin, aunque prefería que se quedara, le consideraba uno más de los ocho personajes principales. En el planteamiento inicial de la serie Bartlet no tenía mucho protagonismo, ya que Sorkin había trabajado el personaje del presidente de EEUU en la película *The American President*. Bartlet tenía que ser un personaje menor, y la acción debía estar centrada en su equipo. Pero la idea de ver tan sólo la espalda del presidente Bartlet no convencía a Sorkin. La pretensión inicial –Sorkin advirtió a Martin Sheen que el papel era para un mes de rodaje (Clark, 2005: 226)– queda bien reflejada en el episodio piloto, donde el presidente aparece únicamente al final, y previamente se muestran los movimientos del equipo, encargados de realizar y ejecutar las ideas y la política del presidente. El mismo Martin Sheen⁵⁸ contribuyó a que su personaje tuviera más protagonismo: grabar el episodio piloto le entusiasmó, y quiso ampliar el contrato, de los 4 episodios previstos a 22 (Miller, 2000). El protagonismo de Bartlet en la serie se ha mantenido a lo largo de las 7 temporadas, hasta el relevo del presidente hispano Matt Santos.

Para dotar a la serie de la mayor verosimilitud posible, los creadores y productores contaron con la asesoría de antiguos miembros de la

⁵⁶ Se comentaba que Sorkin tenía una “agitada vida personal” (Calvo, 2003). En 2001, Sorkin fue arrestado por posesión de drogas y se le liberó sin cargos después de un tratamiento (Waldman, 2006).

⁵⁷ “I’m proud of the work we did on the show and as I said I got a chance to work with these people — it will never be like this again. It was the most fun I’ve ever had and I just couldn’t wait to get to work in the morning”, Sorkin en declaraciones al Charlie Rose Show, el 13 d’agost de 2003. Dins *The West Wing Continuity guide*. Unofficial, <<http://westwing.bewarne.com/credits/sorkin.html>>.

⁵⁸ Otros posibles presidentes eran Alan Alda, Sidney Poitier y Jason Robards (Waldman, 2006).

Casa Blanca, como Dee Dee Myers, secretaria de prensa de la era Clinton (Waldman, 2006)⁵⁹; Patrick K. Caddell, estratega de Jimmy Carter; John Podesta y Leon Pannetta, consejeros de Clinton, y el republicano Marlin Fitzwater⁶⁰, portavoz de la Casa Blanca de los presidentes Ronald Reagan y George W. Bush pare. El procedimiento de escritura de los guiones de *The West Wing* se puede resumir como sigue: los guionistas preguntaban a los asesores sobre posibles situaciones ficticias, y ellos explicaban la situación real que vivieron por experiencia, o la que consideraban más verosímil. Muchas tramas nacieron durante la discusión del equipo de asesores y de guionistas. Normalmente, Sorkin tenía una idea, los asesores la trabajaban argumentalmente y, una vez definida, Sorkin decidía el tono –cómico o dramático– y la desarrollaban, en colaboración con los guionistas (Miller, 2000).

Los creadores de la serie procuran la máxima fidelidad y verosimilitud para con la Casa Blanca como institución (Smith, 2000: c), siempre según la premisa de que “the appearance of reality is more important than reality”, como afirma Sorkin entrevistado por la NBC (Smith, 2000: b). El interés de Sorkin por retratar los bastidores de la Casa Blanca –como había hecho anteriormente en *Sports Night*– desemboca en un retrato realista de un grupo de profesionales extraordinariamente preparados que intentan hacer su trabajo lo mejor posible. Al ser un retrato fidedigno, los personajes también se pueden equivocar⁶¹; la serie no reproduce una administración perfecta⁶². *The West Wing* obtuvo lo que se puede considerar el mejor triunfo posible para una serie de televisión: se tenía que ver. La serie pertenece a la categoría conceptual

⁵⁹ En declaraciones a “Valores añadidos”. El ala oeste de la Casa Blanca, 1a temporada, Myers explicaba: “Hay un amplio espectro de cuestiones que abordamos en la serie. Se hace igual que en la Casa Blanca. Abarca desde lo verdadero, pero absurdo, a lo más serio, que trata de guerra y paz, de vida y muerte...y de todo lo que hay en medio”.

⁶⁰ Myers lo recomendó como asesor republicano. Fitzwater ya había asesorado a Sorkin durante la producción de *El presidente y miss Wade*.

⁶¹ “They all seem like really wonderful people who really care about their jobs and what they’re doing”, Smith, 2000: b. Cfr. “Valores añadidos”, *El ala oeste de la Casa Blanca*, 1a temporada

⁶² “Things do go wrong, it’s part of government and it’s the measure of your effectiveness as a leader to deal with things going wrong (...). Things go wrong because someone made a mistake, or things go wrong because we knew we should have done the right thing, but we did the popular thing, or the easy thing. It’s not quite that simple com a la série” (Smith, 2000: c).

de *must-see TV*. La serie coincide plenamente con la definición de *must-see TV* de Jancovich y Lions (2003) como “essential viewing”. Entre determinados círculos, en los Estados Unidos, se convirtió en una serie de visión prácticamente obligatoria.

Los productores no se olvidaron en ningún momento de la función primordial de entretenimiento de un programa televisivo. En palabras de Sorkin: “My first, if not only, obligation is to entertain” (Smith, 2000: b). Para conseguirlo, convirtió los temas de gobierno en cuestiones apasionadas, primordialmente a través de la argumentación de los personajes (Smith, 2000: b). Sorkin admitía hacerlo bajo la presión que la audiencia pudiera cambiar de cadena si consideraba que el tema era demasiado “espeso”⁶³.

Tal como sucede con otras series contemporáneas, *The West Wing* generó multitud de páginas web, del equipo de producción y, especialmente, de los fans. En los fórums⁶⁴, los fans acusaban John Wells de haber transformado la serie en un producto distinto, mucho más próximo a la *soap opera*, incluyendo tramas personales propias del serial – por ejemplo, se mostraron especialmente críticos respecto el *affaire* entre CJ y Hoynes en la quinta temporada. Fans descontentos crearon la página web <<http://www.dontsaveourshow.com>>, donde explicitaban su rechazo a los cambios producidos en la serie “después de Sorkin”. Incluso llegaron a escribir una carta dirigida a Jeffrey Zucker, presidente de NBC Entertainment, el 24 d’abril de 2004, en la que expresaban su malestar por el cambio de dirección, criticando la dramatización, el aumento de tramas personales, y pedían que se cancelara una serie que ya no identificaban como propia⁶⁵.

3.d. *Desperate Housewives* - Nacimiento de la serie

Marc Cherry, un guionista de televisión en paro, estaba viendo el juicio televisado de Andrea Yates con su madre. Según explica Cherry, cuando comentó a su madre qué grado de desesperación había conducido

⁶³ “I worry. I feel like I say these things, and I can hear people clicking off their remote controls across the country”, Smith, 2000: c. Cfr. més endavant, “The West Wonk” (Smith, 2000: a).

⁶⁴ Fue especialmente famoso el de <http://www.tvwithoutpity.com>, en el que el mismo Aaron Sorkin participaba con el alias Benjamin.

⁶⁵ <<http://web.archive.org/web/20041015181511/>> y <<http://dontsaveourshow.org/index.html>>.

a esa mujer a cometer actos tan monstruosos –Yates, una mujer tejana, ahogó a sus cinco hijos–, su madre le comentó que también había pasado momentos muy duros: “I’ve been there”, le dijo (Weinraub, 2004). Así nacía la idea de Cherry de escribir un guión sobre mujeres y desesperación. El choque –la posibilidad que la que consideraba la madre perfecta y esposa modélica pudiera tener secretos de este tipo– le impulsó a observar las vidas de las amas de casa estadounidenses. La pregunta básica de Cherry, el *leit-motiv* de *Desperate Housewives* es “What do you do when the life you’ve chosen doesn’t make you happy?” (Starr Siebel, 2004). El eslogan de la serie durante la primera temporada, sin embargo, hacía referencia a su punto de comedia negra: “Todos tenemos nuestros secretos” [“Everybody has some little dirty laundry”⁶⁶]. La madre de Cherry inspiró no sólo la idea global de la serie sino también los personajes de Lynette Scavo y Bree van de Kamp. El primer Emmy que obtuvo gracias a la serie lo dedicó a su madre.

Creadores

Newsweek ha calificado al creador de *Desperate Housewives* de gay, republicano y con-servador⁶⁷. Marc Cherry pasó una buena parte de su juventud con sus dos hermanas en el medio oeste norteamericano, en Kingfisher (Oklahoma). En 2001 Cherry, nacido en 1962, tenía aproximadamente 40 años, muy mala edad en la industria televisiva si estás en el paro. El currículum de Cherry consistía en doce años de experiencia como guionista, especialmente de comedia televisiva (Frutkin, 2004: 22-24). Formó parte del equipo de guionistas de la comedia de humor ácido *The Golden Girls* (NBC: 1985-1992) durante las dos últimas temporadas de la serie. Fue creador y productor ejecutivo de la comedia ***The 5 Mrs. Buchanans* (CBS: 1994-1995)**, guionista de *Some of My Best Friends* (CBS: 2000-2001), y guionista y productor ejecutivo de *The Crew* (Fox: 1995), una serie que fue un fracaso de audiencia. ***The 5 Mrs Buchanans* (CBS: 1994-1995) era una serie cómica** sobre cuatro mujeres de caracteres muy diferentes que sólo tienen en común estar casadas con los cuatro hermanos Buchanan y odiar a su cruel y manipuladora

⁶⁶ Precisamente como el título del juego de sobremesa.

⁶⁷ Cfr. también McCabe y Akass, 2006: 11

pero divertida suegra. Un *spin-off* de *The Golden Girls*, *The Golden Palace* (CBS: 1992-1993), de la cual fue guionista y *supervising producer*, tampoco funcionó. Gracias a su experiencia como guionista, su conocimiento del “universo femenino” era notable, especialmente del “women-sitting-around-talking” (Barnes, 2004). También fue asistente personal, de 1986 a 1988, de la actriz Dixie Carter (McCabe y Akass, 2006: 3), que interpretaba a Julia Sugarbaker en *Designing Women* (CBS: 1986-1993).

El análisis de Marc Cherry de la calidad literaria de varios guiones televisivos y cinematográficos –que hizo tras el fracaso de *The Crew*⁶⁸– y su conocimiento del universo femenino son los orígenes creativos de *Desperate Housewives*, complementados con el mencionado caso de Andrea Yates y la reacción de la madre de Cherry.

Características de producción

En la industria televisiva estadounidense, el género, tema, personaje o formato que tiene éxito es rápidamente imitado, habitualmente a la espera del nuevo gran éxito de temporada. *Desperate Housewives* contribuyó a la recuperación del “drama serializado”, propiciada por los *reality-shows* seriales. Durante dos años (2001-2003), Cherry intentó vender *Desperate Housewives* a varias cadenas de televisión –HBO, Showtime, Lifetime, CBS, Fox y NBC–, que la rechazaban sistemáticamente. Su agente, que más adelante fue encarcelada por fraude al mismo Cherry, la ofrecía al departamento de comedia de las cadenas como comedia negra, donde la rechazaban por considerarla demasiado seria. Las negativas que más dolieron a Cherry fueron la de la cadena por cable por excelencia, HBO –que consideró la serie “not gritty enough” (Weinraub, 2004)– y la de Lifetime, destinada al público femenino. Final-mente Lloyd Braun –que también acertó con la elección de *Lost*, en am-bos casos antes de dejar su cargo como presidente de ABC Entertainment–, Susan Lyne –que tampoco ha seguido como ejecutiva de ABC– y Steve McPherson, nuevo jefe de programación de ABC Entertainment, le dieron una oportunidad, pidiendo sólo un cambio de

⁶⁸ *The Crew*, una comedia sobre una tripulación de aviación, planteada para competir con *Friends* (NBC: 1994-2004).

tono. McCabe y Akass (2006: 5) destacan que el mismo equipo ejecutivo, formado por Lyne y Braun, fue despedido tras desarrollar inicialmente los dos grandes éxitos de ABC de 2004. Según estas autoras, este cambio es paradigmático de la actual presión en los estudios para conseguir éxitos televisivos, ya que Disney-ABC Television Group les despidió por no haber conseguido remontar la cadena con la rapidez que esperaban⁶⁹.

Los agentes de Paradigm fueron los primeros que valoraron seriamente el proyecto, y propusieron reorientarlo: “Pitching it not as a dark comedy but as a campy soap –a calculated nod to the success of Fox’s *The OC*” (Starr Siebel, 2004). McPherson había leído el guión de *Desperate Housewives* como jefa de Touchstone Television, y desde un primer momento tuvo la intención de participar en el proyecto. Una semana des-pués ABC compraba el guión a Paradigm, y Marc Cherry finalizaba su particular *annus horribilis* como productor ejecutivo de una serie de una hora de duración.

ABC había tenido malos resultados desde la compra de la cadena por parte de Disney, en 1995. El último gran éxito de la cadena antes de los aquí mencionados fue el concurso *Who wants to be a millionaire?* (ABC: 1999-2002). Hacia 2003 la cadena era conocida con el nombre *Already Been Cancelled*, en un comentario irónico de sus siglas y de la rapidez con la que se cancelaban sus mejores y más recientes programas, desde que Walt Disney Corporation, en 1995, comprara la cadena. Antes de *Lost* y *Desperate Housewives*, ABC necesitaba éxitos comerciales inmediatos, no series de culto (Cascajosa, 2005: 175). Destinada tradicionalmente a la programación familiar, la cadena se arriesgó con *Desperate Housewives*, una serie no completamente apta para el público infantil⁷⁰, presionada por Disney (Barnes, 2004). La que había sido una de las tres grandes *networks* estadounidenses, con la NBC y la CBS, estaba suficientemente debilitada como para arriesgarse casi obligatoriamente con estos nuevos proyectos, porque tampoco tenía nada

⁶⁹ El éxito de *Grey’s Anatomy* contribuyó a consolidar la nueva situación de la cadena ABC.

⁷⁰ Las escenas del affaire de Gabrielle, una mujer casada, con John, un adolescente de 17 años, escandalizó parte de la opinión pública estadounidense. La audiencia entre el público joven en Estados Unidos se incrementó de tal manera que se incorporaron anuncios publicitarios de *The Lord of the Rings*, destinada a público infantil y joven.

que perder (McCabe y Akass, 2006: 4). Con *Desperate Housewives* y *Lost* la cadena ABC se insería en la *era del drama*, fuertemente condicionada por el auge de series de calidad en los canales de cable de pago. El riesgo que asumía la cadena ABC con la serie de Cherry también consistía en diri-girse, supuestamente, a una audiencia únicamente femenina (Becker, 2004), aunque después se demostrara que la serie no tenía un *target* restringido.

Gracias a las dos series aprobadas por Braun, la cadena dejaba de estar “lost” y “desperate”, un juego de palabras con el que los periodistas hacían referencia a estos éxitos (Romano, 2004), y que Cherry también utilizó para definir su situación personal previa al éxito de la serie: “I was absolutely a desperate writer” (Starr Siebel, 2004). Respeto al título de la serie, existían otras propuestas –“Wisteria Lane” y “The Secret Lives of Housewives”– pero Cherry insistió en *Desperate Housewives*, amenazando con dejar el proyecto, en caso contrario. Wisteria es el nombre del lujoso barrio residencial donde viven las protagonistas, situado en la ciudad de Fairview, en Eagle State –también ficticios⁷¹. Es una de las series más caras de las coetáneas: el coste por episodio es de 2 millones de dólares (Barnes, 2004). Los elevados costes se justifican por el extenso equipo de producción –diez guionistas, doce personajes– y por los salarios de las actrices protagonistas⁷².

El fracaso de *The Crew*, respecto a la cual Cherry es muy autocrítico, fue uno de los hechos que le llevó a revisar las intenciones literarias de sus propios guiones, analizando qué hace que un producto televisivo tenga calidad. Para hacerlo utilizó el guión de Alan Ball de *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), gracias al cual la película ganó uno de sus cinco Oscars⁷³, el de *Six feet under* y varios guiones de Woody Allen (Starr Siebel, 2004). El análisis de la serie (Tous, 2008) tiene como re-

⁷¹ Las iniciales E.S. aparecen en la correspondencia de las protagonistas; las matrículas de los coches son del estado ficticio, Eagle State. Existe una Wisteria Lane real, en Wantagh (Long Island), que tiene poc que ver con el de la serie. Las diferencias y similitudes entre una y otra se recogen en el artículo de Tom Leonard “The disparate housewives of Wisteria Lane”, publicado en [www.Telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk), 06/01/2005 (<http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2005/01/06/ndesp06.xml>).

⁷² Inicialmente de 80.000 dólares por episodio, aumentó en 250.000 dòlars por episodio (Zeman, 2005: 110).

⁷³ Mejor película, mejor guión, mejor director, mejor guión original y mejor fotografía.

sultado una constatación de la utilización de estos textos. El caso más evidente es el de *American Beauty*, película con la que la serie establece un caso de transposición diegética serial, especialmente de la familia van de Kamp y el matrimonio de Lester y Caroline, así como el joven excéntrico (Ricky/ Zach), la joven obsesionada por su propio cuerpo (Jane/ Danielle), la infidelidad conyugal del matrimonio, las esposas obcecadas por la limpieza y las desviaciones sexuales, en un retrato desolador de la familia estadounidense⁷⁴.

La serie ha recibido buenas críticas, pero se ha acusado a Cherry de alargar excesivamente las tramas, de que los personajes son planos, de abusar de los clichés, y de no proporcionar suficiente tensión y dramatismo: “The comedy isn’t funny enough and the drama (or melodrama) not compelling enough to put it on my must-see list” (Ryan, 2006: a). Estas críticas están vin-culadas al aumento de la serialidad producido por el propio éxito de la sèrie, que proponemos denominar *clonación estructural interna* (Tous, 2008). Los personajes de *Desperate Housewives* tienen una serie de características que los definen y a partir de los cuales se construye la narración, que se perpetua y prolonga no sólo de episodio en episodio sino de temporada en temporada. Por ejemplo: al principio de la tercera temporada⁷⁵, Carlos y Gabrielle protagonizan un escándalo en el baile de boda de Bree, reforzando la relación amor-odio que caracteriza la pareja y que define su personalidad en la primera temporada. La serie de Cherry no sólo inmoviliza a los personajes en una caracterización arquetípica, a pesar que sus vidas evolucionen, sino que deviene paradigmática de la definición de Todorov: cada cuento par-ticular es una “manifestación de una estructura abstracta, una realización que estaba contenida, en estado latente, en una combinatoria de las realizaciones posibles”⁷⁶. Las vidas de las protagonistas responden, en cada una de sus acciones, a las características que las predefinen y, a la vez, cada una de las microhistorias es una manifestación de esa estructura abstracta. La explotación y prolongación

⁷⁴ Primera temporada de la serie.

⁷⁵ “It takes two” (3.20)

⁷⁶ Todorov apud Sullà: 1996.

de estas tramas, propiciada por el éxito de audiencia y por las condiciones de producción, nos permite hablar de *clonación estructural interna*.

3.d. *House* - Nacimiento de la serie

House es una creación y coproducción de David Shore, Bryan Singer, Paul Attanasio y Katie Jacobs, y uno de los éxitos, por lo que a la elección se refiere, de Gail Berman, jefa de contenidos de la cadena Fox en ese momento (Cascajosa, 2005: 79-80). Las ideas de David Shore para la serie tienen como punto de partida la obra *The Medical Detectives* (1988), de Berton Roueche⁷⁷. Roueche (1911-1994), que ha obtenido varios premios por sus artículos médicos, describe, siguiendo el estilo de Oliver Sacks⁷⁸, ca-sos clínicos que se caracterizan por su rareza, narrados como historias de misterio –“Eleven Blue Man”, “The Orange Man”, o “The Dead Mosquitoes”. Por otra parte, la idea de la serie, según los productores Paul Attanasio y Katie Jacobs, surgió de la lectura de los artículos de la columna mensual *The Way We Live Now-Diagnosis*, que la Dra. Lisa Sanders publica desde septiembre de 2002 en *The New York Times*, en la que explica casos médicos raros, con síntomas peculiares, incoherentes y atípicos. Al final del artículo se resuelve el misterio, que en este caso es el diagnóstico. El matrimonio Attanasio y Jacobs explica que se consideró que el planteamiento de los artículos de Sanders era una buena idea para una serie médica formulada con esta misma premisa: el diagnóstico es el misterio⁷⁹. Sea cual sea el referente original, se consolida la idea de tratar las misteriosas enfermedades como casos policíacos, en los que los virus y las bacterias son los sospechosos. Los cuatro productores de la serie temían que pudiera resultar aburrida por la falta de malicia de los gérmenes. Tras este punto de partida, no es sorprendente que los guionistas empleen revistas científicas para buscar casos médicos raros.

⁷⁷ <<http://litmed.med.nyu.edu/annotation?action=view-annid936>>.

⁷⁸ El hombre que confundió a su mujer con un sombrero.

⁷⁹ House unplugged.

Creadores

David Shore, artífice de la serie y creador del polémico protagonista, quería construir una serie sobre la verdad⁸⁰, protagonizada por un médico racional que indagara en las verdades y mentiras de los pacientes y que consiguiera diagnosticar lo indidiagnosticable. Katie Jacobs afirma, en entrevista a *The Chicago Tribune*, que la serie trata sobre la ética y la moralidad (Ryan, 2006: b). El director, Bryan Singer, explicaba que cuando leyó el guión le pareció que el personaje se parecía a él mismo. Singer ha tomado muchos calmantes y reconoce ser bastante hipocondríaco, y estar muy interesado por el mundo hospitalario⁸¹. David Shore también explica que se sentía identificado con el personaje cuando escribió el episodio piloto.

Antes de trasladarse a Los Angeles para trabajar como guionista, en 1991, David Shore (London, Ontario, Canadá, 1959) había ejercido como abogado en su país natal. Shore ha sido guionista y productor de las series televisivas *Law and order*, por la que estuvo nominado a dos Emmy como supervisor de producción; de *The Outer Limits* (Showtime, 1995-2002), versión de la legendaria serie homónima de los años 60 (ABC, 1963-1965), y de la serie de abogados *Family Law* (CBS, 1999-2002). Ha sido productor ejecutivo de *Hack* (CBS, 2002-2004), y guionista de la serie televisiva canadiense *Due South* (CTV, 1994-1996), así como de las series *NYPD Blues* (ABC, 1993-2005) y *EZ Streets* (CBS, 1996-1997). Fue el guionista y productor de *Traders* (Global, 1996-2000) y formó parte del equipo de guionistas de *The practice*.

Bryan Singer (Nueva York, 1965) creció en un hogar judío de acogida de New Jersey. Ha declarado en varias ocasiones que formar parte de minorías, por el hecho de ser judío y homosexual, le ha condicionado en su carrera como director. Singer estudió en la escuela West Windsor-Plainsboro (New Jersey) y más adelante se graduó en Dirección Cinematográfica en Nueva York. Su carrera como director de cine empieza con el corto *Lion's Den* (1988), que dirigió con John Ottman, protagonizada por Ethan Hawke. *Public Access* (1993), película ganadora del Gran Premio *ex-aequo* del Jurado del Festival de Sundance 1993, es

⁸⁰ "Material Extra", House, 1a temporada.

⁸¹ "Material Extra", House, 1a temporada.

un *thriller* independiente, de bajo presupuesto, que supone el debut poco publicitado pero aclamado por la crítica de Singer. La película también es una sátira de la sociedad estadounidense. *The Usual Suspects* (1995) es la primera película de éxito de crítica y público de Singer. Con ella ganó dos Óscars, en 1996: al mejor guión original, para Christopher McQuarrie, el de mejor actor secundario, para Kevin Spacey, y tres premios Bafta, entre otros muchos guar-dones. Singer también ha dirigido *Apt Pupil* (1998), *X-Men* (2000), *X-Men 2* (2003), premio Saturn Awards⁸² 2000, y *Superman returns* (2006⁸³, 2009). Entre sus producciones cinematográficas más recientes se encuentran *Star Trek*, *The Mayor of Castro Street* y *You Want me to Kill Him?*. Es conocido entre los aficionados a la ciencia ficción, aunque fue reticente a la hora de dirigir *X-Men* porque no conocía suficientemente los cómics de la saga. Finalmente le convenció Tom DeSanto, amigo y socio de Singer en su productora, Bad Hat Harry Productions. Singer es conocido por su dureza como director⁸⁴, y parece ser que ha trasladado esta dureza a las condiciones de rodaje de la serie, que, por otra parte, no son extraordinarias en la producción televisiva estadounidense.

Paul Attanasio (Nueva York, 1959) fue crítico cinematográfico de *The Washington Post* (1984-1987), creador de la serie televisiva *Homicide: Life on the Street* (NBC, 1993-1999), productor ejecutivo de *Century City* (CBS, 2004) y guionista de las series hospitalarias ***Doctor Doctor* (CBS, 1989-1991)** y *Gideon's Crossing* (ABC, 2000-2001). **Por lo que a su experiencia cinematografica se refiere, Attanasio es** guionista de ***Quiz Show* (1994, Robert Redford)**, *Disclosure* (Barry Levinson, 1994), *Donnie Brasco* (Mike Newell, 1997) y *The Sum of All Fears* (Phil Alden Robinson, 2002). Katie Jacobs fue productora ejecutiva de *R.U.S./H* (2000), serie policiaca con guión de Paul Attanasio, de *Gideon's Crossing*, y ha sido productora de varias películas, entre ellas *Consenting Adults* (1992, Alan J. Pakula), *Fatal Instinct* (1993, Carl Reiner) y *Getting Even with Dad* (1994, Howard Deutch).

⁸² Premios anuales que entrega la Academy of Science Fiction, Fantasy and Horror Films.

⁸³ Singer ofreció el papel de Perry White a Laurie, que pudo aceptar por las obligaciones contractuales con la serie (Cristóbal, 2006: 5).

⁸⁴ Halle Berry se negó a participar en la tercera secuela de X-Men si también la dirigía Singer.

Características de producción

Aunque el director, Bryan Singer, quería que el protagonista fuera estadounidense, la prueba de cásting de Hugh Laurie fue decisiva. Hugh Laurie recibió un fax con tres páginas del guión cuando estaba en Namibia rodando *Flight of the Phoenix* (John Moore, 2004). Se grabó a sí mismo y mandó la cinta. A Laurie, que no sabía que House era el protagonista de la serie; pensaba que era Wilson (Bladé, 2006: a), le pareció muy interesante que ni el personaje ni la serie intentaran ser agradables. El esfuerzo de Laurie para disimular el acento inglés, que era lo que preocupaba a Singer después del rodaje multicultural de *X-Men*, contribuye a crear un personaje más estirado (Ayuso, 2006: c). Laurie corrige su acento durante el rodaje, si es necesario: “That kind of exactitude is what Mr. Laurie demands of himself and his character demands of his underlings” (Martel, 2005). Antes de elegir a Hugh Laurie, el equipo de *House* descartó posibles protagonistas como Patrick Dempsey (*Grey’s Anatomy*), Rob Morrow (*Northern Exposure*, *Numb3rs*) y Dennis Leary (*Rescue Me*: FX, 2004-) (Bladé, 2007: 4). Entre las peculiaridades de producción de *House* destaca la preocupación por los aspectos visuales: por ejemplo, se hicieron siete pruebas de vestuario para las batas de los protagonistas (Bladé, 2007: 5). Los exteriores se graban en el Campus de la Universidad de Princeton, y las escenas hospitalarias, en los estudios de la cadena Fox (Century City).

El protagonista ha sido definido como un personaje mordaz, “un médico-enfermo genial y asocial” (Moure, 2007: 51). Adicto a los analgésicos, virtuoso del diagnóstico, no da ningún tipo de crédito las explicaciones de los pacientes. Sólo se fía de sus propios conocimientos, especialmente a partir de la observación de las enfermedades y sus síntomas. David Shore creó el personaje basándose en su propia racionalidad y consiguió construir un tipo con una personalidad inimitable pero no por este motivo original⁸⁵, ya que se basa en el perfil de un detective sagaz, arrogante, metódico, deductivo e intuitivo, como Sherlock Holmes. Katie Jacobs explica que la cojera y la adicción son temas constantes en la serie, que definen al protagonista y van

⁸⁵ “¿Hasta qué punto son originales los argumentos cinematográficos? Buscamos la respuesta en la huella de Platón: lo son cuando se incorporan a una continuidad narrativa germinal; cuando son fruto de un legado anterior y generan otro nuevo” (Balló-Pérez, 1995: 9).

apareciendo constantmente. Respeto a la minusvalía del personaje, Jacobs la resume de la siguiente manera: “What kind of confidence are you going to have in a doctor who is not... who is handicaped, basically?” (Ryan, 2006: c). Su misantropía, el hecho que no quiera visitar pacientes, está relacionada con dicha minusvalía, ya que tampoco quiere ser visto. La idea inicial de la serie –un médico en silla de ruedas⁸⁶– habría acentuado dramáticamente esta paradoja, “el enfermo que cura”. Hugh Laurie y David Shore han conseguido construir un personaje basado en el clásico “cínico de buen corazón” añadiendo unas dosis de autocastigo y adicción poco usuales en televisión⁸⁷.

Según David Shore, el principal guionista de la sèrie, el método socrático –la maiéutica–, que consiste en conseguir que el interlocutor llegue a la verdad de su pensamiento por sí mismo, mediante las preguntas pertinentes, es uno de los pilares de *House*: “It’s certainly a very effective tool to tear people apart, to rip them down, to build them up (...). That’s what *House* is all about” (Martel, 2005)⁸⁸. Shore practicó el método en la facultad de Derecho y, tal como intenta de-mostrar con la serie, es una herramienta ideal para llegar a la verdad.

Shore explicaba que los creadores y productores de la serie observan atentamente las reacciones de la audiencia y comentaba que una de las vías a explotar era dar a conocer más características de la personalidad de House, así como una acentuación de su peculiar carácter (Shore, Kosmópolis: 2006). Una de las estrategias para mantener el atractivo de House consiste en la radicalización del resto de personajes. El episodio “One day, one room” (3.12) fue dirigido por Juan José Campanella (*El mismo amor, la misma lluvia*, 1999; *El hijo de la novia*, 2001; *Vientos de agua*, Tele5: 2005). El episodio, muestra de minimalismo sentimental aplicado a *House*, obtuvo datos de audiencia, en los EEUU, superiores a los habituales (27 millones de espectadores, 30-I-2007). Campanella también dirigió el episodio “Whatever it Takes” (4.6), en este caso

⁸⁶ House Unplugged.

⁸⁷ “El triunfo del antihéroe”, TV manía, La Vanguardia, 1/7-04-2006.

⁸⁸ Cfr. También Moure, 2007: 51.

introduciendo la Action Crime⁸⁹ en la serie: House es transportado por un helicóptero negro para atender un agente de la CIA que se está muriendo, y había dirigido episodios de *Law and Order* y *Six Feet Under*.

Conclusiones

Como hemos observado, las cinco series analizadas son series de calidad que integran características innovadoras de las series de los canales de cable en las cadenas herzianas ABC, NBC, CBS, y en la Fox. Se trata de productos de trabajo en equipo con una serie de destacados creadores y autores. Encontramos varias muestras de la importancia del trabajo en equipo en estas superproducciones: la cantidad de directores y guionistas, la utilización de asesores de los guiones en las series con pretensión de verosimilitud (*CSI*, *The West Wing*), que intervienen el guión, realizando un trabajo conjunto, y la importancia de los actores que se involucran en los proyectos (William Petersen inicio *CSI*) o aunque no lleguen a involucrarse (Hugh Laurie en *House*). Son series que reciben los calificativos de *quality drama*, *quality TV* o *must-see TV*, pero no consideramos que se trate de series de culto, con las correspondientes consecuencias para la autoría.

Así, cabe decir, antes de sintetizar las características más próximas a la autoría de estas cinco series, que podemos hablar propiamente de una autoría en los casos de dirección *externa* (Campanella para *House*, “One day, one room”, 3.12, y “Whatever it Takes” (4.6) y Tarantino para *CSI* en el aclamado “Grave danger”, 5.23 y 5.24). En el resto de casos, debemos limitarnos a establecer una lista de las series más *centrípetas* y más *centrífugas*, según la terminología de Gubern (2005), en la que esta última categoría estaría encabezada por Aaron Sorkin.

Entre los rasgos y signos distintivos de Aaron Sorkin como autor, próximos a los estilemas, encontramos, en primer lugar, la creación del género político dramático en la ficción estadounidense. Dicho género tiene una larga tradición televisiva cómica, cinematográfica y televisiva en otros países, pero como serie dramática era inexistente en los EEUU. Se observa también la marca del autor en sus otras series (*Studio 60*,

⁸⁹ Término encañado por Eurofiction para referirse a las series de acción, especialmente las que no son policíacas puras pero son próximas al género.

Sports Night), todas ellas pertenecientes al *workplace*, con las que se pueden establecer muchas similitudes. Entre los signos distintivos de Sorkin cabe destacar la rapidez de los diálogos como recurso dramático (su gusto por la dialéctica), las correrías en los pasillos, las tramas personales complicadas, y la musicalidad y ritmo de la serie. Los temas de sus series, además de estar ambientadas en el lugar de trabajo (*workplace*), tratan las entretelas, o bien de la producción televisiva, o las entretelas presidenciales, en todas ellas hay un reparto coral, y se detectan también similitudes concretas cercanas al reciclaje, como ha reconocido Sorkin. Dichos signos se acrecentan por las similitudes autobiográficas (el proceso de producción de *The West Wing* reflejado en *Studio 60*). Sorkin es un dramaturgo que escribe diálogos ingeniosos, guiones de 60 páginas, en algunos casos triplicando los de *Desperate Housewives* o *Lost*. La serie empieza como colofón de otra producción de Sorkin, y producto de la admiración que los funcionarios de la Casa Blanca despertaron en él, como es muy patente en el retrato de los personajes –irónicos, inteligentes, mordaces, incisivos, honrados. Otra muestra de la autoría de Sorkin es lo que sucedió cuando dejó la serie y le sustituyó Wells: ante una mayor serialización de las tramas y algunas decisiones poco verosímiles⁹⁰, el rechazo de parte de la audiencia fue tal que llevó a la campaña www.dontsaveourshow.com.

Lost es un trabajo en equipo de tres hombres. Abrams aporta la *estrategia de soluciones múltiples*, Cuse es el responsable de los diversos géneros que hibridan la serie. (la serie con más hibridación genérica de las cinco) y cabe destacar que, en la serie como superproducción cinematográfica (una auténtica empresa) los distintos capítulos tienen distintos directores, sin que se observe una relación entre el género y el director. Junto con *Desperate Housewives*, *Lost* es una de las series en que la fragmentación y la estratificación tiene más importancia, hasta el punto que la serie no se puede comprender sin sus referencias literarias, televisivas y de videojuegos⁹¹

⁹⁰ El flirteo entre el vicepresidente Hoynes y la secretaria de prensa CJ, por ejemplo.

⁹¹ Scolari señala la necesidad de vincular el videojuego *Myst* a la serie. Scolari, C. (2009) “Mitjans de masses: la gran extinció?”, *Canvi* 16, n.127, p. 15.

CSI es el producto del tándem Bruckheimer (los signos distintivos de su autoría son un mayor interés por lo policíaco y la acción que por las historias de amor; el trabajo en equipo, la solidaridad entre compañeros, las amistades de hombres en trabajos especializados, los trabajadores de instituciones públicas gubernamentales bienintencionados, los hombres y mujeres íntegros y honrados, como se muestra en sus series y películas y en los agentes de *CSI*, retratados como superhéroes) y Zuiker (suyos son el interés forense y el conocimiento de los casinos de Las Vegas, así como la idea del género forense a partir del interés de la opinión pública por las pruebas de los casos después de OJ Simpson). Debemos añadir el director videoclips Danny Cannon, por su fuerte influencia en una imagen vanguardista, hiperrealista.

En *Desperate Housewives* cabe destacar el conocimiento del universo femenino (*women pictures*, *women TV*, “women-sitting-around-talking”) de Marc Cherry. Por una parte, el propio Cherry ha favorecido una fuerte identificación de él mismo con la serie en la prensa, mediante el hipérbolico tratamiento de su desesperación antes de ser el productor de la serie, la fuerte defensa del título frente a otras posibilidades, y las características autobiográficas (el fuerte peso materno) y, por otra, las marcas distintivas de la serie responden tanto a la revisión de los productos audiovisuales de calidad como a la experiencia televisiva del autor en dicho tema. Así, la construcción de cuatro personajes se produce en consonancia con la literatura femenina que pretende conseguir un retrato poliédrico de lo femenino, de *Little Women* (Louise May Alcott, 1868) a *Sex and the City* (HBO: 1998-2004) y se aportan referencias a *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1856). De hecho, podemos afirmar que la *soap-opera* es el género del bovarismo, y la serie tiene como *leit-motiv* y motor argumental la insatisfacción femenina (Tous, 2008). Y la serie también se articula mediante los modelos analizados por Cherry, resultando especialmente notable la influencia de *American Beauty*. De las cinco series aquí analizadas, es en ésta donde mejor podemos observar la construcción de los textos a partir de estratos, fruto de la posmodernidad, que tienen incidencia en la narrativa. Relacionamos la estratificación y fragmentación de *Desperate*

Housewives con el concepto de desconjuntabilidad de Eco (1997:91). Las obras descoyuntables se pueden utilizar en trozos desmontables, cada uno de los cuales es una citación o arquetipo, y se pueden mezclar como se desee.

House tiene un doble origen, como idea de David Shore (productor, escritor y guionista principal de la serie) basada en *The Medical Detectives* (1988), de Berton Roueche y, para los productores Paul Attanasio y Katie Jacobs, que afirman que la ideraron a partir de la columna de la Dra. Lisa Sanders *The Way We Live Now-Diagnosis*, publicada en *The New York Times*. Bryan Singer es el director y tiene una autobiografía de relación con el mundo hospitalario, se ve reflejado en la serie, y ha participado en algún episodio a modo de cameo, pero David Shore es el artífice de la serie y creador del polémico protagonista encarnado por Hugh Laurie. Una de las preocupaciones de Shore, abogado de profesión, es la búsqueda de la verdad y el uso de la maiéutica para encontrarla – conseguir que el interlocutor llegue a la verdad de su pensamiento por sí mismo, como aplica constantemente en la serie. Shore, también habla de cierta identificación personal con la serie. Recibió el premio Emmy 2005 por el guión del episodio “Three stories” y es el escritor, hasta la fecha, de 104 del total de episodios de la serie, junto a 17 guionistas más, de los que destacan Lawrence Kaplow (15 episodios), Peter Blake (12) y David Foster (11). La serie ha tenido un total de 20 directores, de los cuales los productores ejecutivos no han dirigido una numerosa cantidad (Katie Jacobs, 4; Bryan Singer, 3). Shore aporta la experiencia televisiva, especialmente policiaca y de abogados. Attanasio tiene más experiencia en producción de series hospitalarias, y también de policíacos. Shore crea a House basándose en su propia racionalidad y reconoce que el equipo de creación está siempre muy atento a las reacciones de la audiencia, y que, a partir de ellas, consideran que deben acentuar los rasgos de House, y del resto de personajes.

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ BERCIANO, R. (1995), “La era americana del *reality-show*”, dins *Telos: Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*, n. 43. El protagonismo de la televerdad. Cuaderno central. p. 63-70.

ÁLVAREZ BERCIANO, R. (1999), *La comedia enlatada, de Lucille Ball a Los Simpson*, Barcelona, Gedisa.

AYALA, F. (1978), “Presencia y ausencia del autor”, En Sullà, E. (1996) (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica. p.192-197.

BALLÓ, J.- PÉREZ, X. (1995), *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona, Empúries.

BARTHES, R. (1982), *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Buenos Aires [*L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966].

BARTHES, R. (1968), “Texte (théorie du)”, cap.XV, dins *Encyclopedia universalis*, Paris.

CASCAJOSA, C. (2005), *Prime time. Las mejores series de TV americanas, de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid, Calamar Ediciones.

CLARK, J.E. (2005), “The Bartlet Administration and Contemporary Populism in NBC's

The West Wing”, dins Hammond, M, Mazdon, L., *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press. p. 224-243.

CREEBER, G. (ed.) (2006), *Tele-visions. An introduction to studying television*, London, British Film Institute.

DUFAYS, J. L. (2002), “Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma”, *Anthropos*, núm 196, *Teoría de la literatura y literatura comparada*, Barcelona, Revista Anthropos.

Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen (1994).

FEUER, J. (2005), “The Lack of Influence of *thirtysomething*” dins Hammond, M, Mazdon, L., *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press. p. 27-36.

FEUER; KERR; VAHIMAGI (1984), *MtM: 'Quality television'*, London, British Film Institute.

GRIPSRUD, J. (1995), *The Dynasty Years. Hollywood Television and Critical Media Studies*. London and New York, Routledge.

GUBERN, R., (2005), “Prólogo”, en SANDERSON, J.D. (2005), ***Cine de autor?: revisión del concepto de autoría cinematográfica***. Alicante : Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Alicante, pp. 15-20.

HERNANDO, D. (2003), *CSI: Confidencial*, Palma de Mallorca, Dolmen.

JANCOVICH, N. y LYONS (2003), *Quality popular television. Cult TV, the industry and fans*, London, British Film Institute.

JOST, F. (1999), *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses.

KRAMER, P. (1996), "The Lure of the Big Picture: Film, Television and Picture", en Hill, J. y

McLoone, M. (eds.), *Big Picture, Small Screen: The Relations Between Film and Television*. Luton: University of Luton Press, p. 9-46,

LONGWORTH, J. (2000-2002), *TV Creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama (Vols. I y II)*, Syracuse, Syracuse University Press.

MCCABE, J. y AKASS, J. (2006), *Reading Desperate Housewives. Beyond the White Picket Fence*, London/ New York, I.B. Tauris.

NEALE, S. (1980), *Genre*, London, British Film Institute.

SANDERSON, J.D. (2005), ***Cine de autor? : revisión del concepto de autoría***

cinematográfica. Alicante : Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Alicante.

THOMPSON, K. (2003), *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, MA. Harvard University Press.

TODOROV, T. (1988), "El origen de los géneros", dins Garrido Gallardo, M., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, p. 31-47.

TODOROV, T. (1996), En Sullà, E. (1996) (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica. p.192-197

TOLEDANO, G. y VERDE, N. (2007), *Cómo crear una serie de televisión*, Madrid, T&B Editores.

TOMAŠEVSKIJ, B. (1982), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal Universitaria. (1928).

TOUS-ROVIROSA, A. (2008), *El text audiovisual: Anàlisi des d'una perspectiva mediològica*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. www.tdx.es.

WALLACE, D. F. (2001), "Et unibus pluram: televisión y narrativa americana", dins *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona, Grijalbo Mondadori. [1990].

WILLIAMS, R. (1975), *Television: technology and cultural form*, New York, Schocken Books.

WOLF, M. (1984), "Géneros y televisión", dins *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, n. 9, Series: Cine, TV, Maig, Bellaterra, Servei de Publicacions UAB. p.189-198.

Artículos de prensa

ADALIAN, J. (2006), "From vision to reality", dins "Showman of the Year: Jerry Bruckheimer", *Variety*, 10/16-07-2006, p. 25.

AYUSO, R. (2005), "Más preguntas que respuestas", *El País*, 25-08-2005, p. 69.

AYUSO, R. (2006), "No soy atractivo y mi personaje, sin duda, lo es menos", <<http://www.elpais.com>>, 31-08-2006.

BARNES, B. (2004), "Television: Sex, Lies and Videotape; 'Desperate Housewives' Soaps Up Sunday Night; Screenings at the Gym", *Wall Street Journal, Weekend Journal*, 10-09-2004.

BECKER, A. (2004), "Desperate Measures", *Broadcasting & Cable*, 11-10-2004.

BLADÉ, R. (2006), "Un doctor que impone", *TV manía, La Vanguardia*, 21/27-01-2006, p. 4-5.

BLADÉ, R. (2007), "¡Adiós al bastón? Tercera temporada de 'House'", *TV manía, La Vanguardia*, 06/12-01-2007, p. 4-5.

Cahiers du cinema, n. 581, juliol-agost 2003, p. 18-19.

CALVO, J.M. (2003), "TVE estrena 'El ala oeste de la Casa Blanca'", <<http://www.elpais.com>>, 03-11-2003.

CARTER, B. (2003), "Even as Executives Scorn the Genre, TV Networks Still Rely on Reality", *The New York Times* (Late Edition, East Coast). New York, N.Y.: 19-05-2003. p. C1.

COHEN, D.S. (2006), "Deeds, not words", dins "Showman of the Year: Jerry Bruckheimer", *Variety*, 10-16-07-2006, p. 3-4.

DUNN, D. (2005), "Lost. Perdidos, 1a temporada", *Edición limitada*, n. 30, 12-2005, p. 55-59.

FARBER, S. (2005), "Las tramas se complican con directores que mezclan historias", edició en castellà de *The New York Times* per a *El País*, 24-11-2005, p. 11.

FRUTKIN, A. J. (2004), "Cherry On Top", *Mediaweek*. New York: 22-XI-2004. Vol. 14, Iss. 42, p. 22-24 (3 pp.).

GÓMEZ, L. (2002), "En la escena del crimen", <<http://www.elpais.com>>, 14-07-2002.

- IBÁÑEZ, M. (2006), "Expediente Teleserie", *La Vanguardia, Culturas* 197, p.28, 29-03-2006.
- JOYARD, O. (2003a), "L'Âge d'or de la série américaine", *Cahiers du cinema*, n. 581, juliol-agost 2003, p. 12-13.
- JOYARD, O. (2003b), "HBO, la télé-studio", *Cahiers du cinema*, n. 581, juliol-agost 2003, p. 34.
- LEONARD, T. (2005), "The disparate housewives of Wisteria Lane ", [www.Telegraph.co.uk,06/01/2005](http://www.telegraph.co.uk/06/01/2005). (<http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2005/01/06/ndesp06.xml>)
- LEVESQUE, J. (2000), "Aaron Sorkin is a man of many words", *Seattle Post-Intelligencer*, 07-03-2000 <<http://seattlepi.nwsource.com/tv/sork07.shtml>>.
- MANLY, L. (2005), "The laws of the jungle", *The New York Times*, 18-09-2005.
- MARTEL, N. (2005), "Doctor, Is There a Remedy for These Britishisms?", *The New York Times*, 13-09-2005.
- MILLER, M. (2000), "The Real White House", *Brill's Content*, 01-03-2000.
- MOURE, E. (2007), "¿Por qué los médicos en España no son como el doctor House?", *El País*, Tribuna sanitaria, 27-03-2007, p. 51.
- PINO, J. del (2002), "Series maltratadas", <<http://www.elpais.com>>, 20-10-2002.
- RHODES, J. (2004), "How 'Lost' Careed Into Being a Hit Show", *The New York Times*, 10-11-2004, p. E1.
- ROMANO, A. (2004), "ABC Happily 'Lost' and 'Desperate'", *Broadcasting & Cable*, 22-11-2004.
- RYAN, M. (2006a), "Desperate to figure out this dud", *The Watcher. A Chicago Tribune web log*, 01-05-2006.
- SCOLARI, C. (2009) "Mitjans de masses: la gran extinció?", *Canvi 16*, n.127, p. 15.
- SHALES, T. (2004), "Lately, Viewers Know Best", *TelevisionWeek*, 18-12-2004.
- SHORE, D., "Desconstruint el Dr. House", conferencia de David Shore en Kosmopolis, CCCB, 22-10-2006.
- SMITH, T. (2000a), "The West Wing: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Special," NBC, 04-10-2000 <http://www.pbs.org/newshour/bb/media/july-dec00/westwing_10-4.html>.
- SMITH, T. (2000b), "Aaron Sorkin: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus," NBC, 27-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/sorkin.html>.

SMITH, T. (2000c), "Marlin Fitzwater: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus," NBC, 8-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/fitzwater.html>.

SORKIN, A. (2002), *The West Wing Script Book*, Newmarket Press, Warner Bros.

SORKIN, A. "Interview", 01-01-2001, *Comedy Central.Com*, <<http://b4a.healthyinterest.net/news/000043.html>>

STARR SIEBEL, D. (2004), "Desperate Savior", *Broadcasting & Cable*, 20-09-2004.

STEINBERG, J. (2005), "Lost' and 'Raymond' Garner Top Emmys", *The New York Times*, 19-09-2005.

WALDMAN, A. J. (2006), "West Wing': a Love Letter to American Democracy", *TelevisionWeek*, 31-07/07-08-2006.

WEINRAUB, B. "How Desperate Women Saved Desperate Writer", *The New York Times*, 23-10-2004.

"Aaron Sorkin" (entrevista, agosto de 2002), *On Writing, The Writers Guild of America*, East, Inc., febrer de 2003, vol. 18, p. 1-12, <http://www.wgaeast.org/newsletter_and_publications/pdf/onwriting18.pdf>.

"CSI' en 10 pistas", *TV manía, La Vanguardia*, 08/14-04-2006, p. 7.

"El triunfo del antihéroe", *TV manía, La Vanguardia*, 1/7-04-2006.

Lost. Revista oficial. 2007.

"Showman of the Year: Jerry Bruckheimer", *Variety*, 10/16-07-2006.

"Sobrevivir en la isla misteriosa", *Fotogramas*, 12-2005, p. 210.

"Writer sues ABC over 'Lost' Idea", <<http://www.zap2it.com>>, 22-08-2005.

Páginas web

<http://litmed.med.nyu.edu/annotation?action=view¬annid936>

<http://westwing.bewarne.com/credits/sorkin.html> The West Wing Continuity guide. Unofficial

<http://www.dontsaveourshow.com>

<http://www.lostvirtualtour.com>

<http://www.tvwithoutpity.com>

Material audiovisual

El ala oeste de la Casa Blanca, Primera temporada. “Valores añadidos”

House Unplugged, programa especial de Cuatro. Fecha de emisión: 08-10-2006

House, Primera temporada. “Material Extra”

Joyard, O., Prigent, L., *Hollywood, el reino de las series (Le règne des séries)*, Agat Films & cie, Art France y Jimmy, 2005. Emisión en Canal Plus: 11-03-2007

La noche desesperada, programa especial de La2. Fecha de emisión: 18-04-2007

Perdidos. Primera temporada. Buena Vista Home Entertainment, 2005, “Extras”

Tengo cita con el Dr. House, programa especial de Cuatro. Fecha de emisión: 04-05-2006



Do contexto produtivo às obras: autoria, campo e estilos dos videoclipes

Rodrigo Ribeiro Barreto

À primeira vista, pode parecer inusitada a inclusão dos videoclipes ou vídeos musicais no debate a respeito da autoria. Afinal de contas, sua origem a partir de interesses convergentes tanto da indústria musical quanto do meio televisivo sugere uma total imersão em lógicas fabris e comerciais de produção cultural, algo que dificultaria sua compreensão como formato também marcado pela participação de realizadores que buscam para si e/ou têm reconhecida a condição de autores. Investidas artístico-estilísticas dessa espécie são, no entanto, identificáveis no evolver da constituição das práticas específicas de produção, veiculação e consumo dos videoclipes. Precocemente presentes nesse contexto, certas lacunas e oportunidades foram percebidas e aproveitadas por criadores com propósitos estéticos acrescidos ao caráter divulgatório dos clipes, o que lhes permitiu contornar ou mitigar interesses puramente econômicos das gravadoras musicais e canais televisivos.

A acolhida dos videoclipes no âmago do projeto criativo de alguns realizadores – especialmente artistas musicais e diretores – resultou em um desdobramento variado da apreciação do formato. Entretenimento, comoção e maravilhamento revezam-se ou somam-se na combinação de investimentos visuais, performáticos e musicais das obras. Alguns clipes buscam convocar o espectador a se associar a determinados posicionamentos e modos de pensar considerados sérios ou relevantes, enquanto outros se beneficiam de ciclos de produção e exibição relativamente rápidos para funcionar como veículos dos comportamentos e tendências mais recentes e passageiros. Tem-se ainda, com o acionamento videoclípico de uma infinidade de referências artísticas, um modo de estimular a curiosidade e o aumento do conhecimento dos espectadores acerca de outras manifestações culturais, como a dança, a fotografia, o cinema, as artes plásticas e a moda. Conduzidos para além de seu papel promocional, os clipes acabaram se firmando como a mais bem sucedida e longa dentre as associações entre canções populares e imagens com unidade própria¹.

Com cerca de três décadas² de continuada influência cultural, os videoclipes têm no viés autoral uma abordagem que faz jus a essa história. Interessada em abarcar esse abrangente percurso, a argumentação ora desenvolvida apresenta uma articulação entre o mapeamento das possibilidades e limites do universo produtivo dos clipes, a identificação dos realizadores videoclípicos com funções e intervenções de maior destaque e a elucidação dos modos de organização interna e efeitos das obras. Para tanto, a investigação dos padrões de autoria nos videoclipes está orientada segundo um desenvolvimento tributário tanto da contribuição sociológica de Pierre Bourdieu a respeito da divisão da

¹ Nesse particular, os predecessores dos clipes não passaram de tentativas transitórias e geograficamente localizadas, a exemplo dos curtas musicais (short films) exibidos nas sessões estadunidenses de cinema dos anos 1930, dos filmes para jukeboxes conhecidos como soundies (nos EUA da década de 1950) e scopitones (na França dos anos 1960) e também dos curtas promocionais das gravadoras estadunidenses e britânicas da virada entre 1960 e 1970.

² Tomando-se como ponto de partida para fins didáticos o início de sua exibição televisiva sistemática com o surgimento da MTV estadunidense em 1981.

sociedade em diferentes campos³ e dos processos de constituição dos campos de produção cultural quanto da incidência sobre os vídeos musicais de Poéticas que tratam da causalidade, composição e programação de efeitos de filmes⁴.

No arrazoado bourdieusiano, aspectos histórico-sociais não aparecem apenas como meros fatores influenciadores, mas sim como fatores intrinsecamente constitutivos do fazer artístico, dos agentes, de suas obras e demais tomadas de posição. Mesmo o sistema particular de estruturas cognitivas, de disposições e gostos dos agentes – o seu *habitus* – é incorporado a partir de demarcações sociais localizadas/localizáveis em determinados lugares e épocas. Guiada por essa “essência” originada de sua interação social e atividades, a atuação de um indivíduo aciona – de modo consciente ou não – uma variedade de recursos (capitais) acumulados em várias de suas experiências, a exemplo da origem social e rede de relações (capital social), da formação cultural e técnica (capital cultural), do reconhecimento e consagração recebidos (capital simbólico), do retorno financeiro alcançado (capital econômico) etc. O *habitus* e a combinação de tipos de capitais disponíveis funcionam como espécies de coordenadas, cuja concretização manifesta-se no desenrolar da trajetória social de um agente. Para um produtor cultural, por exemplo, a trajetória englobaria as posições ocupadas por esse realizador – tanto as preexistentes quanto aquelas que ele mesmo descobre ou constrói –, as oportunidades, das quais ele se beneficia, e os limites e obstáculos, que encontra em espaços sociais gerais ou especializados, como seu campo de atuação profissional específico.

A esse respeito, a inspiração sociológica e o detalhamento adiante das características do campo do videoclipe servem ainda para compre-

³ Características de sociedades diferenciadas, os campos são “microcosmos sociais” (BOURDIEU, 2005, p. 60), cujas particularidades são reveladas pelo conjunto de temas, noções ou objetos neles disputados e ainda pela definição – historicamente variável – dos recursos, habilidades e estratégias necessários para a maior desenvoltura possível de atuação de seus participantes. Agentes, grupos e instituições interagem – associando-se ou concorrendo entre si – em espaços “relativamente autônomos” (BOURDIEU, 2005, p. 85), cuja denominação costuma seguir os aspectos conceituais e/ou profissionais neles prevalentes, daí, campo econômico, político, religioso, esportivo, jornalístico, literário, artístico etc..

⁴ Um aprofundamento acerca da abordagem autoral aqui apresentada e da contribuição teórica que a inspirou pode ser encontrado na tese de doutoramento do autor deste artigo.

ender em que medida a demarcação social da figura do autor influencia o papel do autor como organizador da obra, programador de seus efeitos, além de detentor de um estilo próprio e reconhecível no passar de seus cliques. A poética histórica de David Bordwell coloca igualmente as condições histórico-contextuais de produção e as intervenções dos realizadores durante o processo produtivo como fatores importantes para a compreensão da organização e funcionamento expressivo das obras. Sugere-se que o trabalho de análise procure “reconstruir, com base em qualquer dado histórico que se possa encontrar, a situação criativa enfrentada pelo realizador” (BORDWELL, 2008, p. 28), o que inclui: 1) recuperar afirmações dos realizadores a respeito de seus objetivos ou, mais freqüentemente, presumir alguns propósitos plausíveis que possam ter guiado a concepção da obra, 2) identificar ferramentas e materiais utilizados, 3) descrever as atividades desempenhadas, 4) apontar os tipos de inserção do realizador em instituições e no sistema sócio-econômico de produção, além das interferências institucionais em suas práticas e 5) avaliar as ocasiões em que as obras de um realizador se definem em função de sua relação com outros membros da produção, pares e público (BORDWELL, 2008, p. 24, 28, 42-43). Desse modo, autor não é o centro absoluto da causalidade das obras, mas sim um agente que, ao definir sua criação, é suscetível e responsivo às tradições do seu ofício, às convenções da forma expressiva em questão, às oportunidades de inovação, às determinações artísticas e não artísticas do seu contexto social e produtivo.

Finalmente, todo esse *savoir-faire* do autor reverte-se na atenção, previsão e utilização corretas dos recursos e estratégias que determinam os efeitos de suas obras, ou seja, seu funcionamento propriamente artístico-expressivo. Nos videoclipes, são identificáveis os três programas de efeitos sistematizados e descritos por Wilson Gomes (2004, p. 116-123). Há obras com programas sensoriais que, predominantemente, provocam sensações de tipos diversos (táteis, auditivas, visuais etc.), algo que se vê tanto em cliques com forte investimento pictórico (por vezes, até abstratos) quanto nas freqüentes investidas técnicas de hiperedição, movimentação de câmera, enquadramento inusitados ou alterações da textura e definição de imagens. Os programas cognitivos ou comunicacionais prevalecem nas obras, cujo efeito principal é a produ-

ção de sentido através da transferência de mensagens, idéias, informações: esses efeitos são tão importantes para a compreensão das tramas de clipes narrativos quanto naqueles diretamente concebidos pelos realizadores como um manifesto, uma tomada de posicionamento a respeito de um tema específico. Já os programas emocionais visam a produção de efeitos afetivos, anímicos (sentimentos, estados de espírito), algo que, muito freqüentemente, a presença e *performance* do artista, o conteúdo verbal e a ambiência musical das canções almejam provocar.

Consideradas certas características usuais dos videoclipes, ressalta-se a predisponência também textual do formato para sua inclusão em uma abordagem acerca da autoria. Ao comparar o cinema clássico hollywoodiano com o cinema de arte, Bordwell (2003, p. 42-43) destacou algumas estratégias deste último que sublinhariam a presença e intervenção de uma figura autoral como operadora formal do filme, a exemplo de ângulos inusitados, trechos com edição acentuada, mudanças irrealistas de iluminação e cenário, assumida artificialidade da *mise en scène*, congelamento de imagem etc. Exatamente esse tipo de ocorrências textuais são a regra no videoclipe, no qual se firmou uma expectativa sempre presente – junto a realizadores, espectadores e críticos – de novidades, surpresas e experimentações, ou seja, do desvelamento das manobras de exercício estilístico.

As características anteriores podem ser reputadas primordialmente à instância diretiva, mas há – no destaque dado ao texto performático nos clipes – uma equivalente remissão à figura do artista musical como um condutor adicional da composição e efeitos da obra. John Caughie (1981, p. 204-205) lembrou o poder dos momentos de *performance* no cinema de colocar o espectador não exatamente em uma posição de identificação, mas de admiração ou de embaraço (no caso de insucesso) diante da apresentação do *performer*. Quando a instância performática ocupa assim o centro da atenção, o prazer experimentado está justamente relacionado ao reconhecimento de sua habilidade e de suas marcas estilísticas. Novamente, parece quase desnecessário reforçar o quanto esse aspecto é importante no videoclipe, cuja história é um extenso registro de modos de multiplicar arquétipos, *personae*, personagens,

iconografias, narrativas, temas e formas de endereçamento do cantor ou banda com vista a singularizar a instância performática.

A mediação proposta entre o contexto e o texto evidencia o caráter dialógico dessa concepção do autor criado pelo campo em que atua, ao mesmo tempo em que é criador. Sendo capaz de gerir/controlar sua produção artística, o realizador alcança como resultado obras com estilos típicos de sua intervenção específica e que se colocam como referência para outros realizadores do campo.

Campo do videoclipe: processo de autonomização e características

A caracterização do contexto produtivo dos videoclipes deve preceder – como recomenda Bourdieu (1996, p. 243) – a recuperação da trajetória social de seus principais agentes. Em primeiro lugar, é preciso elencar algumas condições para se falar no surgimento, na diferenciação, de um novo campo de produção cultural – o campo do videoclipe. Trata-se de uma preparação de terreno para se destacar, posteriormente, a atuação de certos realizadores, cujas contribuições e intervenções serão avaliadas como autorais.

O desenrolar histórico da produção videoclípica anglo-estadunidense, cujas repercussões estão disseminadas por todo o mundo, é tomado como modelo para a discussão acerca da existência e caracterização de um campo do videoclipe. Tem-se, nesse caso, um suficiente processo de autonomização que – mesmo não tendo excluído a elaboração das obras ou principalmente sua veiculação do contexto da produção de massa – gerou gradualmente um espaço de disputa específico.

No campo do videoclipe, já são notadas, as três condições de autonomização que Gisèle Sapiro identificou ao se referir ao estabelecimento do campo literário: “[...] o surgimento de um corpo de produtores especializados; a existência de instâncias de consagração específicas; a existência de um mercado” (SAPIRO, 2005, p. 294).

Pode-se falar, por exemplo, da consolidação – nos EUA e Europa – de modelos produtivos próprios para os videoclipes: um esquema de produção sem envolvimento da indústria televisiva e com participação apenas indireta da indústria musical. Os clipes são assim realizados por produtoras independentes situadas como instituições “satélites”

das gravadoras e redes de televisão, que servem, muitas vezes, como um anteparo entre as instâncias criativas e as pressões econômicas. Os diretores, em especial, têm uma relação próxima com as empresas produtoras de clipes, porque elas acumulam – de modo peculiar a esse contexto produtivo – a função de agenciamento de tais profissionais. Por conta disso, a relevância da instância diretiva fica realçada, uma vez que o rol de nomes agenciados pelas produtoras, a habilidade e a reputação desses diretores funcionam como os principais chamarizes para os clientes contratadores, sejam gravadoras, empresários ou artistas musicais.

Uma diversificação gradativa da participação desses contratadores no financiamento dos clipes pode também ser reputada como significativa para o processo de autonomização desse campo. Como indicou o teórico Andrew Goodwin ao destacar as fontes principais de verbas para os clipes (GOODWIN, 1992, p. 42), passou-se de uma prevalência inicial do investimento direto das gravadoras através do orçamento de seus departamentos de publicidade e promoção para um maior envolvimento dos artistas musicais. Nos primeiros casos, há, obviamente, um acompanhamento de todo o processo por parte da indústria musical, sendo suas maiores preocupações o cumprimento de prazos e a limitação de gastos segundo o orçamento inicial. A partir da metade da década de 1980, os artistas – usualmente mais conectados com a realização estética no formato – ora alocam recursos próprios já conquistados ora utilizam somas adiantadas pelas gravadoras ou pelos empresários e, posteriormente, descontadas de seus lucros futuros. Nos dois casos, observa-se um aumento da extensão da liberdade e, correlatamente, da responsabilidade e controle por parte dos cantores/bandas.

Um outro fator econômico marca também o avanço da autonomia do campo do videoclipe. Surge um mercado próprio para os clipes, quando é acrescentada ao papel de ferramenta promocional do formato a condição de mercadoria propriamente dita, disponível e solicitada por consumidores interessados. Coletâneas de clipes continuam fazendo sucesso, podendo ser compradas tanto na forma de DVDs quanto de arquivos digitais baixados na Internet. Além disso, os clipes têm também sua exibição exclusiva negociada com os canais televisivos. É interessante lembrar que, mesmo também ligado a interesses financeiros, o

lançamento do primeiro vídeo-*single* da história do videoclipe – *Justify My Love* (Jean-Baptiste Mondino/Madonna, 1990) – pode também ser encarado como uma reação da cantora à censura sofrida pela obra e consequente proibição de sua exibição televisiva em canais como a MTV e a BBC.

O estabelecimento de um mercado do videoclipe gerou ganhos principalmente direcionados à gravadora e/ou artista musical, que são os detentores dos direitos legais sobre tais obras. Contudo, é possível que haja mudanças futuras a esse respeito, já que essa situação vem sendo discutida especialmente por diretores, que têm a expectativa de mudar as regras contratuais, passando a receber uma porcentagem dos lucros de vendas e difusão midiática.

Mesmo perpassado por motivações e pressões comerciais, o campo do videoclipe mostra-se adicionalmente um terreno, no qual os realizadores também concorrem entre si por triunfo simbólico. Em paralelo à constituição desse contexto produtivo, surgiram diferentes instâncias de consagração e reconhecimento, que sublinharam a crescente legitimidade do formato e destacaram o empenho de certos agentes – principalmente diretores e artistas musicais – em reforçar seu valor estético ao invés de restringi-lo à sua função comercial.

Os processos de “entronização” específicos para os vídeos musicais beneficiaram tanto artistas, bandas e diretores já estabelecidos quanto os jovens emergentes. As listas de “melhores do videoclipe” – divulgadas a partir da primeira década de existência do formato – têm a função de fazer o levantamento daquelas obras que marcaram história e ficaram na lembrança dos espectadores, participando assim da consolidação do *status* de clássico daqueles clipes selecionados. Por outro lado, as indicações anuais das premiações têm o seu foco voltado para a produção mais próxima temporalmente – via de regra, até um ano antes – ao evento de distribuição de prêmios, beneficiando assim a novidade e o sucesso recente. Em muitas dessas listas e premiações, o público é inclusive estimulado a votar em seus favoritos, o que coloca a consagração popular como parte relevante do reconhecimento de realizadores de clipes. A diversidade de grupos e instituições prontos a afirmar o valor dos videoclipes inclui instituições tradicionais, como museus, que mantêm coleções permanentes, e festivais específicos, que organi-

zam retrospectivas temáticas em homenagem a determinados diretores ou artistas musicais.

Instâncias realizadoras de destaque nos videoclipes

Embora sucinta e sem pretensão de ser exauriente, a retomada feita acima já permite perceber, em referências pontuais, os agentes de maior destaque na elaboração dessas obras. Sem deixar de reconhecer a influência possível de diferentes profissionais desse formato compósito, foi fomentada, no interior do próprio campo, a proeminência de posições, discursos, funções e marcas estilísticas relativas a duas instâncias claramente discerníveis, a diretiva e a performática.

Representada pelos diretores dos videoclipes, a instância diretiva é responsável pela concepção da obra, pela escolha de equipes e acompanhamento da elaboração em todas as suas etapas (pré-produção, filmagem, edição e pós-produção). Alguns dos profissionais dessa categoria trabalham também como diretores de fotografia e editores dos projetos a que estão associados. A instância performática compreende os artistas musicais – cantores e bandas –, cujas apresentações, nos clipes, variam entre canto e execução de instrumentos (*performance* musical), interpretação de personagens (*performance* dramática) e dança (*performance* coreográfica). É marcante a influência da instância performática na iconografia, figurinos e maquiagem, que são os elementos mais ostensivos da construção de sua imagem artística.

Além de serem os principais definidores da confecção e estilos dos clipes, diretores e artistas musicais vêm demonstrando destacada disposição para resguardar suas obras de solicitações e poderes derivados de campos externos, auxiliando assim o avanço da autonomia relativa do campo do videoclipe. A consideração das propostas e contribuições desses realizadores segundo uma abordagem autoral é justamente estimulada pela identificação de atuações impulsionadas por anseios dessa espécie, a exemplo da conquista e manutenção do controle criativo, da reação aos limites financeiros das gravadoras ou à imposição de censura por parte dos canais televisivos, da valorização da própria capacidade de inovação e da tentativa de definição de uma marca reconhecível por terceiros.

Mais precisamente, o trabalho complementar e conjugado das instâncias diretiva e performática aponta para a noção de autoria partilhada. Seja nos moldes colaborativos descritos por Richard Dyer (2008, p. 151-152) da autoria múltipla – quando se reconhece diferentes “vozes” autorais não necessariamente em harmonia – ou, especialmente, da autoria coletiva, na qual se destacaria a cumplicidade de um grupo de profissionais, trabalhando em sintonia.

As gerações de diretores de videoclipes

No campo do videoclipe, os diretores podem ser divididos segundo seu pertencimento a diferentes gerações artísticas, definidas não apenas pelo tipo de atuação e possibilidades disponíveis para esses profissionais, mas também pela relação deles com artistas musicais, gravadoras e com outros campos culturais correlatos. Tais informações estão adicionalmente entremeadas com a indicação de algumas tendências criativas gerais para cada um dos momentos considerados.

Da primeira geração de diretores de videoclipes, fazem parte profissionais oriundos das mais diversas áreas expressivas – música, moda, fotografia, videoarte, cinema e artes plásticas –, o que foi um importante antecedente para o hibridismo e a experimentação do formato, cuja produção continua, até os dias de hoje, bastante aberta, permeável a todo tipo de intercâmbio profissional e técnico. Esse primeiro grupo, que começa a se dedicar aos clipes a partir do final dos 1970 e início dos 80, defronta-se precisamente com o que Bourdieu definiu como o “baixíssimo grau de codificação” de entrada dos campos artísticos em geral, um contexto de “[...] postos mal definidos, antes por fazer que feitos e, nessa medida mesma, extremamente elásticos e pouco exigentes, e também futuros muito incertos e extremamente dispersos [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 256).

Este foi um período musicalmente marcado pelo interesse das gravadoras em promover rapidamente ídolos lábeis com orçamentos limitados e controlados. Por isso, o ritmo de produção era acelerado, a proposta e o conceito do clipe ficavam sob responsabilidade do diretor e era pouco comum a intervenção do artista. Não obstante, por mais breves que fossem as carreiras de cantores ou bandas, direcionava-se

aos músicos grande parte da visibilidade decorrente do formato, uma vez que os diretores eram nomes conhecidos apenas na indústria musical e não pelo grande público. Ainda assim, dentre os nomes destacados dessa geração, alguns migraram para o cinema e a televisão (Russell Mulcahy, Julian Temple), outros continuaram com evidência paralela em suas áreas originais de atuação (é o caso do fotógrafo de moda, Jean-Baptiste Mondino) ou seguiram dirigindo vídeos musicais nas décadas seguintes (Kevin Godley, Nigel Dick, Anton Corbijn e o próprio Mondino).

Com produção iniciada em meados dos anos 80, a segunda geração de diretores experimenta uma redefinição na relação estabelecida com os artistas musicais, uma vez que estes passam a ter um maior aporte criativo nos videoclipes. Desse modo, alguns músicos acabam sendo creditados em co-direção (David Bowie, Paul Simon, David Byrne etc.) e outros se envolvem diretamente no financiamento e na produção dos clipes (Madonna, Michael Jackson). Mesmo que alguns diretores pareçam ter sido empregados primordialmente como mão de obra técnica para a expressão das idéias dos artistas, estabelecia-se, no geral, confluência e não disputa de interesses entre as instâncias performática e diretiva. Em primeiro lugar, é possível especular que houve, na aproximação entre diretores e músicos, um reconhecimento recíproco de suas posições como figuras artísticas em contraposição, por exemplo, àquela dos profissionais das gravadoras. Quando artistas musicais amplamente reconhecidos passam a financiar seus clipes convencidos da validade e do potencial das propostas apresentadas, os diretores se beneficiam com a maior independência com relação às gravadoras, com a possibilidade de obtenção de orçamentos mais significativos para os projetos e com a negociação de prazos de filmagem e finalização mais adequados a necessidades técnico-artísticas específicas.

Nesse momento, originam-se ainda dos próprios diretores desta segunda geração movimentos de afirmação da importância do formato e de sua posição. Há o exemplo da diretora Sophie Müller, cujo grau de compromisso revela-se na dedicação praticamente exclusiva à produção dos videoclipes (também como editora). Müller inclusive resistiu durante muito tempo a migrar para outros campos, como a publicidade,

o que afinal acabou acontecendo⁵. É marcante também na história do campo do videoclipe, a iniciativa de um grupo de diretores (o já citado Nigel Dick junto com os de segunda geração, David Fincher, Dominic Sena e Greg Gold) e produtores (Joni Sighvatsson e Steve Golin) de fundar, no final dos anos 80, a produtora *Propaganda Films*, que funciona até 2001 e será essencial na definição da geração seguinte.

Os diretores da terceira geração – cuja produção começa a partir do início da década de 1990 – se beneficiaram de uma pequena, mas significativa, mudança nos créditos das obras exibidas na MTV estadunidense: o nome dos diretores passou a ser indicado no início e no fim dos clipes, junto com o nome do artista e do álbum. Isso representou não apenas o alargamento da divulgação deles para um amplo público, mas também uma assunção, surgida no próprio campo televisivo, da importância destacada da instância diretiva na organização criativa das obras, trazendo visibilidade para profissionais como Mark Romanek, Floria Sigismundi, Jonas Akerlund, etc. Esse destaque seria ainda mais alargado, porque, em paralelo com o estabelecimento desta terceira geração de diretores de clipes, acompanha-se a constituição das já citadas frentes de reconhecimento e consagração para os vários profissionais, gêneros e estilos no videoclipe.

Apoiados no reconhecimento conquistado, além de uma notável extensão e aprofundamento da proximidade com os artistas musicais, três representantes desta geração – Chris Cunningham, Michel Gondry e Spike Jonze – são, posteriormente, responsáveis pelo lançamento pioneiro de coletâneas em DVD com um apanhado representativo de suas obras, a coleção *Directors Label*⁶. Ao destacar a instância diretiva ao invés da instância performática – habitualmente, contemplada nesse tipo de compilação –, esse produto representa mais uma tentativa de

⁵ Ainda em plena atividade, Sophie Müller tem uma videografia com cerca de 200 clipes. Sobre sua relação com a música e o formato, ela afirmou: “[...] eu tenho que estar apaixonada pelo trabalho para ele vir a ser bom. Gosto de ser parte de algo, ajudando a música de que gosto a fazer sucesso. É por isso que não fiz comerciais. Eu não consigo me imaginar me sentindo da mesma maneira por um produto.” (FEINEMAN; REISS, 2000, p. 183). Quando finalmente aceitou trabalhar com publicidade, a partir de 2008, Müller acabou dirigindo peças que tinham como estrelas duas das artistas musicais, para as quais havia desenvolvido videoclipes: Gwen Stefani e Shakira.

⁶ Até hoje, já foram contempladas também as videografias de Mark Romanek, Jonathan Glazer, Stéphane Sednaoui e Anton Corbijn.

redefinição do valor dos diretores no campo do videoclipe. Considerando que os artistas musicais e/ou gravadoras detêm os direitos autorais e de exibição sobre os vídeos musicais, uma boa relação entre diretores e músicos aumenta as possibilidades de uma liberação descomplicada dos clipes para a composição de DVDs deste tipo: não se quer aqui restringir o relacionamento entre as instâncias estudadas como uma forma de cálculo de vantagens, mas simplesmente assumir o alargamento de possibilidades para ambas as partes, quando a colaboração efetivamente funciona.

O diretor Spike Jonze foi também um dos contratados da *Satellite Films*, uma divisão da já citada *Propaganda Films*, que se notabilizou como celeiro de talentos do videoclipe, a exemplo de Mark Romanek e Stéphane Sednaoui. Os encartes, que acompanham a série *Directors Label*, trazem a informação de que, nos escritórios contíguos da produtora, estabelecia-se um clima de competição camarada e trocas de experiência. É possível afirmar que estes diretores tinham oportunidade de apreciar os trabalhos uns dos outros nas suas versões mais “autorais” (*director’s cut*), isto é, antes da solicitação de mudanças por parte das gravadoras e/ou artistas.

Sobre essa terceira geração, restaria afirmar ainda que ela concentra a primeira leva de profissionais, que – tendo sido pré-adolescentes ou adolescentes nos 1980 – cresceram assistindo a videoclipes, isto é, tiveram uma experiência como espectadores em paralelo ao próprio desenvolvimento do formato. Uma consequência aparente dessa situação de familiaridade é o fato de alguns destes diretores não enxergarem distinção valorativa entre os clipes e qualquer outro tipo de obra audiovisual

Finalmente, a quarta geração de diretores – com produção identificada aqui a partir de 2000 – depara-se com um quadro caracterizado pelo surgimento de novas formas de distribuição do formato (popularização dos DVDs e Internet), um aumento do nível de profissionalização da área e da concorrência, paralelos a um arrefecimento do mercado.

Ainda assim, a novidade de meios facilitados de distribuição e até exibição (Youtube, MySpace) funcionam como vitrine tanto para realizadores ainda não incluídos no mercado quanto para jovens profissio-

nais de diferentes nacionalidades, que começam a despontar comercialmente (Jonas Odell, Martin de Thurah, Chris Milk, etc.). Para a avaliação do papel autoral dos diretores, essa geração apresenta ainda um desafio instigante, que se coaduna, no entanto, com o enquadramento da autoria nos videocliques como autoria coletiva ou partilhada. Trata-se da proliferação dos chamados coletivos de criação, grupos com número variado de integrantes, que se responsabilizam conjuntamente pela obra, a exemplo do Traktor, do Logan, do Pleix e da Brand New School.

Muitos profissionais dessa quarta geração têm, como diferenciais marcantes, a intimidade e o conhecimento técnico em pós-produção, computação gráfica e efeitos especiais, o que define esteticamente vários trabalhos deste período. Às vezes, essa especialização técnica pode implicar um distanciamento entre as instâncias diretiva e performática. Há relatos de diretores envolvidos em trabalhos ancorados no digital, que não tiveram qualquer encontro com o artista musical e comemoram a total liberdade de um projeto assim desenvolvido, é o caso do envolvimento do Pleix na elaboração de *Cish Cash* do Basement Jaxx. Contudo, mesmo nesse tipo de produção, a influência do músico e suas estratégias de controle podem ser identificadas em alguma etapa do processo produtivo. Um bom exemplo é elaboração do clipe *Get Together*, no qual imagens de uma pequena apresentação ao vivo de Madonna foram tratadas digitalmente e incluídas em um ambiente de animação criado pelo coletivo Logan: além da habitual ascendência sobre a sua própria *performance* – que não foi originalmente filmada para o clipe –, a cantora participou da aprovação da versão final, tendo escolhido uma dentre três versões apresentadas pelo coletivo.

Nesses tempos de exibição e distribuição facilitada dos clipes, a proeminência da instância performática está refletida por produções levadas adiante pelos próprios músicos no espírito “faça-você-mesmo”. O bem sucedido clipe *Here It Goes Again* – ganhador do Grammy 2007 – é um exemplo emblemático dessa tendência, tendo sido dirigido pela banda OK Go e pela criadora da elaborada coreografia, que os próprios integrantes do grupo realizam em esteiras de corrida. Os músicos dirigiram, pelo menos, dois outros de clipes da banda (*A Million Ways*, 2005; *Invincible*, 2006).

Alguns artistas musicais estabelecidos chegam ainda a criar iniciativas para a inclusão de novos realizadores videoclípicos, no que pode vir a ser uma tendência definidora de uma próxima geração de diretores. É caso de concursos promovidos através dos sites oficiais de cantores ou bandas, que estimulam fãs a enviarem idéias ou trabalhos audiovisuais já prontos para canções previamente determinadas ou não. Em 2007, a cantora Björk reservou *Innocence* para essa finalidade, trabalhando junto com os ganhadores, a dupla francesa Fred & Annabelle, no videoclipe oficial para a canção. Em concurso lançado em 2009, a banda Keane fez solicitação semelhante aos fãs, estimulando-os a criar clipes para quaisquer das canções ainda sem correspondente audiovisual presentes na reedição comemorativa do seu primeiro álbum, *Hopes and Fears*.

De um modo geral, é preciso esclarecer que a variação entre as gerações não implica necessariamente a superação dos profissionais mais experientes em decorrência de perda de influência ou saída do campo (ainda que alguns diretores tenham migrado para o cinema ou publicidade). Nessa situação de constituição recente do campo do videoclipe, existem atualmente representantes de cada uma delas em plena atividade. Isso resulta em um intercâmbio diversificado entre as gerações, podendo haver influência e apropriação artística entre obras – ocorrências relevantes como sinal de auto-reflexividade do formato –, laços de cooperação e amizade e oposição de procedimentos. Algo que interessa ao debate autoral no que tange às relações de concorrência entre posições hegemônicas e heterodoxas, estabelecidas e emergentes.

No campo do videoclipe, isso está demarcado desde as primeiras etapas da produção, que se inicia usualmente com um previsto processo concorrencial entre propostas de diferentes diretores. Nesse jogo de forças, são localizáveis a crítica de convenções, a recriação de estilos e as propostas de associação ou dissidência entre gerações de realizadores. Há assim entre quaisquer produtores culturais – inclusive as figuras exemplares ou personagens-guia – um continuado esforço para afirmar, dentre tantos concorrentes, a validade e a relevância de suas inclinações temáticas, opções formais e vinculações estéticas particulares, para destacar enfim seu ponto de vista a respeito de como deve ser desenvolvida a criação e produção das obras. Richard Shusterman lem-

bra como a crença e a busca por essa individualização é forjada socialmente em meio a esse processo de competição artística e intelectual: “[...] o desejo de distinção individual e originalidade é, ele próprio, fruto de pressões de um dado campo público [...] para distinguir a posição de alguém através da identificação, afirmação e realce de suas diferenças dentro do campo partilhado de tentativas.” (SHUSTERMAN, 2000, p. 256).

A negociação criativa e o estilo nos videoclipes

Se – mesmo entre realizadores dedicados a uma mesma função no contexto produtivo dos clipes – é possível notar relações amistosas e inter-referenciais, o que pensar então da colaboração entre agentes com diferentes atribuições na elaboração dessas obras? Ainda que a tendência seja a de acreditar que a complementaridade de funções de artistas musicais e diretores incite uma espaiada sintonia entre tais instâncias, os encaixes entre esses realizadores variam largamente e podem mudar ao sabor das flutuações de poder no campo. Os videoclipes representam assim o encontro de profissionais que, em suas trajetórias, manifestam suas próprias regularidades estilísticas.

Trata-se, portanto, da reunião de diferentes personalidades artístico-midiáticas dispostas a se colocar como origem da criação e da arte no momento da concepção e realização das obras. O tipo de interação estabelecida entre artistas musicais e diretores – seu grau de negociação criativa – coloca-se no cerne da avaliação do estilo “final” do vídeo musical, podendo-se notar a prevalência de traços atribuíveis a uma das instâncias, a justaposição de características oriundas dos diferentes aportes ou a composição de um estilo de síntese entre as contribuições de diretores e artistas musicais.

O videoclipe *Head Over Feet* (Michele Laurita & Alanis Morissette/ Alanis Morissette, 1996) é interessante na discussão da relação entre definição estilística, autoria e controle artístico. Ele resume-se a um enquadramento fechado e fixo no rosto de Alanis Morissette, que dubla sua canção em um lugar escuro e sem elementos cênicos. Esse desnudamento da *mise en scène* realça o tom de declaração amorosa presente no conteúdo verbal da canção. *Head Over Feet* é apenas o quin-

to clipe da carreira de Alanis Morissette, mas ela soma ao trabalho de intérprete, compositora e produtora musical a função de co-diretora. Como se não fosse suficiente a atenção estrita do clipe à instância performática, o controle da criação por parte da cantora fica também demonstrado na própria escolha de parceria com Michele Laurita, que debutava na direção de videoclipes depois de experiências com atriz e diretora de fotografia. A ausência de um diretor com estilo consolidado faz assim com que prevaleçam o estilo e a influência criativa da cantora (e no caso, co-diretora) Alanis Morissette.

Muitos artistas ciosos de seu trabalho musical são claros ao colocar limites para os diretores. A cantora Tori Amos, por exemplo, declarou, “não deixo que os diretores seqüestrem uma canção para fazer valer uma idéia que vá contra o que ela é. No entanto, você não deve começar uma parceria se não gostou da proposta para o clipe”⁷. Mesmo entre artistas consagrados, há, contudo, aqueles que preferem deixar o estilo da obra a critério do diretor escolhido. O grupo Pet Shop Boys coloca-se entre os que admitem isso abertamente. Na duradoura parceria com Howard Greenhalgh⁸, o duo submeteu-se ao investimento pictórico típico do diretor, revezando-se entre mundos inteiramente criados por computação gráfica e *performances* musicais e coreográficas realçadas por efeitos digitais. A respeito da relação com os diretores, o vocalista Neil Tennant afirmou, “sempre damos muito controle para as pessoas se elas sabem o que estão fazendo. Preferimos trabalhar assim. Se um diretor tem uma boa idéia e vai transformá-la em realidade, por que interferir?”⁹.

O domínio criativo de um diretor com esse tipo de liberdade fica bem sublinhado na comparação entre trabalhos realizados para artistas muito diferentes, como é o caso do fotógrafo e documentarista Bruce Weber, que só dirigiu vídeos para o Pet Shop Boys (*Being Boring*, 1990; *Se a Vida É [That's the Way Life Is]*, 1996 e *I Get Along*, 2006) e Chris

⁷ Entrevista para a revista Out disponível em <http://www.out.com/detail.asp?id=16551>

⁸ Greenhalgh dirigiu doze clipes para o Pet Shop Boys: *Can You Forgive Her*, 1993; *Go West*, 1993; *I wouldn't Normally Do This Kind of Thing*, 1993; *Liberation*, 1994; *Absolutely Fabulous*, 1994; *Yesterday, When I was Mad*, 1994; *Paninaro '95*, 1995; *Before*, 1996; *Single-Bilingual*, 1996; *A Red Letter Day*, 1997; *New York City Boy*, 1999; *Miracles*, 2003.

⁹ Declaração presente no documentário *A Life in Pop* (George Scott, 2006).

Isaak (*Blue Spanish Sky*, 1991). Todos esses trabalhos repetem o universo apresentado nas fotografias de moda e celebridades de Weber: imagens em preto & branco ou em cores pálidas; erotismo; celebração da juventude e da beleza de modelos, especialmente os masculinos. O interessante é notar que, apesar da utilização de uma mesma estética, há espaço para que os cliques funcionem de modo diferente por conta da imagem dos artistas em questão: Neil Tennant e Chris Lowe, do duo britânico, reforçam sua inclinação para o excêntrico – tantas vezes trabalhada em outras obras – ao aparecerem como “visitantes estrangeiros” no mundo de Weber, enquanto os atributos físicos de Chris Isaak terminam por aproximá-lo dos *habitués* submetidos ao olhar voyeurista do diretor.

Alguns cantores e bandas têm, no entanto, idéias muito definidas a respeito da apresentação visual e dos temas a serem associados ao seu trabalho. Nas relações mais equilibradas, o diretor respeita essa contribuição, que pode inclusive ser, desde o começo, afim ao seu próprio estilo. O ajustamento estilístico entre essas duas instâncias pode ser definitivo para a demarcação de uma imagem diferenciada do artista musical. Basta lembrar a parceria entre o grupo Depeche Mode e o diretor Anton Corbijn, que começou na metade da década de 80 e se estende até hoje, contabilizando cerca de vinte videoclipes e também fotografias para capas de álbuns. O trabalho do diretor é lembrado “[...] pela preferência por densas imagens em preto e branco que equilibram um sentimento religioso, um romantismo sombrio e inesperados toques de humor.” (FEINEMAN; REISS, 2000, p. 65), uma escolha ideal, portanto, para o grupo inglês de som denso, cujos concorrentes no gênero eletrônico – à época, principalmente os duos Erasure e Pet Shop Boys – investiam em uma música mais dançante e imagem mais positiva.

Parcerias equilibradas tendem a se repetir no decorrer do tempo e parece seguro afirmar que esse ajustamento entre artistas musicais e diretores dá origem a videoclipes mais instigantes, já que

[...] sempre acaba acontecendo uma atração natural entre videastas e músicos que buscam um trabalho menos esclerosado e que se dispõem a colocar entre parênteses os esquemas adquiridos à custa do hábito, da repetição ou da imposição do mercado. (MACHADO, 2000, p. 178).

Dentre os exemplos possíveis, podem ser citados: o cantor Peter Gabriel e Stephen R. Johnson (três clipes, inclusive *Sledgehammer*, 1986, considerado um dos melhores vídeos já feitos¹⁰); o grupo Duran Duran e Russel Mulcahy (dez vídeos que definiram a imagem glamourosa de *jet-setters* internacionais dos integrantes); Red Hot Chili Peppers e Jonathan Dayton & Valerie Faris (oito dos mais bem cuidados trabalhos da banda, sendo que um deles – *Californication*, 2000 – maximiza a conhecida desenvoltura performática dos integrantes ao transformá-los em personagens de videogame). No formato videoclipe, há ainda espaço para investidas como as da cantora Annie Lennox e da diretora Sophie Müller, cuja aproximação – desde o vídeo-álbum *Savage* (1987) para o duo Eurythmics até a coletânea solo de Lennox, *Diva* (1991) – está imbuída do propósito de não apenas diversificar a representação feminina nos clipes, mas efetivamente lidar com questões feministas. As duas trazem inclusive referências ao trabalho de outras realizadoras do campo, como no paralelo entre os clipes “venezianos” *Like a Virgin* (Mary Lambert/Madonna, 1984) e *Primitive* (Sophie Müller/Annie Lennox, 1992).

Algumas colaborações videoclípicas mostram-se especialmente emblemáticas da complementaridade entre as instâncias diretiva e performática. É o caso dos trabalhos conjuntos de Madonna e Jean-Baptiste Mondino (seis videoclipes, além de ensaios fotográficos e capas de álbuns) e de Björk e Michel Gondry (sete videoclipes), cujo alcance é percebido pela exploração extensiva das possibilidades do formato. Algumas de suas obras definiram temas recorrentes tanto das cantoras quanto dos diretores, bastando lembrar o desenrolar da abordagem sexual em *Open Your Heart* (1986), *Justify My Love* (1990) e *Human Nature* (1995) – de Madonna e Mondino – e a temática ingênua e fabular da assumida trilogia engendrada por Björk e Gondry com *Human Behaviour* (1993), *Isobel* (1995) e *Bachelorette* (1997). Outros clipes trabalharam com marcada auto-referência a elementos da construção da imagem das *performers*: tem-se assim as lembranças do passado de Madonna em *Love Don't Live Here Anymore* (1996) e sua auto-avaliação estilizada do sucesso e fama em

¹⁰ Além de nove prêmios no Video Music Awards (1987), *Sledgehammer* ocupa o primeiro lugar da lista Rolling Stone: The 100 Top Music Videos (1993), a terceira posição da VH1: 100 Greatest Videos (2001) e a quarta posição da MTV: 100 Greatest Music Videos Ever Made (1999).

Hollywood (2003), enquanto Björk acentua seu lado combativo em *Army of Me* (1995) e *Declare Independence* (2006) como forma de demarcar sua própria independência artística. Por fim, encontram-se os arroubos de estilo visual dos diretores, como no enquadramento “novo oeste” de Mondino para a *performance cowboy* de Madonna em *Don't Tell Me* (2000) ou nas intervenções imagéticas de Gondry sobre Björk – em *Hyper-ballad* (1996) – e sobre a terra natal da cantora, a Islândia, em *Jòga* (1997). Com trajetórias videoclípicas tão entremeadas, prova-se uma tentativa vã tentar falar de qualquer um desses realizadores sem ao menos citar o nome de seu parceiro correspondente.

Considerando-se a importância das instâncias performática e diretiva no videoclipe, é natural que seja criada uma expectativa – inclusive na avaliação acadêmica do formato – de que sejam mais exitosas as obras nas quais os estilos do diretor e do artista musical convergem e se complementam. Algo que se percebe, por exemplo, na opinião de que “[...] o videoclipe mais interessante é, portanto, aquele que nasce de uma sensibilidade renovada e de uma decisão crítica nos planos musical e audiovisual ao mesmo tempo.” (MACHADO, 2000, p. 178).

No entanto, há casos de flagrante diferença estilística entre diretores e artistas musicais que, mesmo assim, acabam por gerar obras esteticamente relevantes. Isso seria possível, porque, segundo Laurent Jenny (2000), as propriedades de estilo em uma obra artística não se organizam necessariamente em um tipo orgânico, mas sim funcional, ou seja, as características estilísticas, mesmo não assemelhadas ou em pleno ajuste, relacionam-se hierarquicamente segundo princípios que as unem e assim definem a coerência interna do conjunto.

A organização dessa hierarquia pode ser, às vezes, resultado direto das negociações e disputas localizáveis no contexto de produção das obras. Tensões podem se estabelecer entre artistas musicais e diretores na etapa de filmagem ou de pós-produção dos videoclipes, fazendo prevalecer idéias e características estilísticas de uma ou outra instância no produto final. Alguns casos de obras dissonantes em comparação com o estilo freqüentemente atribuído a um realizador podem ser compreendidos pelo conhecimento desses embates em torno da concepção e crédito autoral ou das tentativas de certos profissionais de estender suas contribuições para funções que, a princípio, não seriam deles.

Para ilustrar o entrelaçamento, nessas negociações criativas, da trajetória, dos estilos e da imagem pública dos agentes das instâncias performática e diretiva do formato videoclipe, vale trazer à baila as aproximações entre Floria Sigismondi, uma diretora conhecida pela sua intensidade e visão sombria, e Christina Aguilera, originalmente um ídolo musical adolescente. Em termos textuais, o estilo Sigismondi predomina no primeiro clipe da dupla – *Fighter* (2003) –, no qual a cantora representa três fases de uma personagem inspirada em aranhas e mariposas, vivendo em um universo pouco colorido, decadente e coabitado por outras figuras igualmente estranhas. A instabilidade das situações apresentadas completa-se com falta de foco, tremores e “sujeira” ocasional das imagens, que são compostas sempre com a habitual estilização cuidadosa de Sigismondi. As razões para o predomínio do *modus faciendi* da diretora estão plenamente intrincadas com o plano daquele momento na carreira de Aguilera. Onde se poderia prever choque de estilos divergentes, optou-se pela ênfase do conjunto de propriedades iconográficas e da atmosfera próprias de Sigismondi e por uma redução da contribuição da cantora a dois aspectos da *performance*. Como marca antiga de Aguilera, tem-se a recorrente exibição de sua extensão vocal; no quesito novidade, um lado seu mais agressivo e sombrio (leia-se mais maduro), que afirmaria sua versatilidade. Em pleno processo de ruptura com o mundo edulcorado e comercial de seu álbum anterior¹¹, Aguilera volta-se deliberadamente para a antítese orquestrada pela diretora: não à toa, o processo de mudança e fortalecimento descrito na letra de *Fighter* é traduzido visualmente como metamorfose. Deste modo, é plausível suspeitar que a cantora tivesse a expectativa de se contaminar com a credibilidade artística, que Sigismondi construiu com trabalhos para músicos também carregados de capital simbólico, a exemplo de David Bowie, Marilyn Manson e Tricky.

¹¹ O investimento na formatação de Christina Aguilera para um público mais adulto a partir do álbum *Stripped* (2002) não se restringiu a *Fighter*. Na verdade, clipes produzidos para duas outras canções de trabalho anteriores – o sexualizado *Dirrty* (David LaChapelle, 2002) e *Beautiful* (Jonas Akerlund, 2002) com imagens polêmicas – pavimentaram o caminho para *Fighter*, o rompimento mais inusitado na imagem teen da cantora Aguilera. Observa-se assim o estilo de três conceituados diretores a serviço do aprofundamento e redirecionamento da imagem de uma jovem artista.

A situação de sua parceria com a diretora se inverte completamente em *Hurt* (2006). Aguilera assume a co-direção do clipe, que assim resulta em um híbrido não equilibrado entre o estilo das duas autoras. Na sua maior parte, *Hurt* tem uma condução narrativa bastante desenvolvida com direito inclusive a *flashbacks* e, apesar da história de perda e dor da canção, predominam os tons pastéis e evidente *glamourização* da fotografia (uso de filtros), maquiagem e figurino. Tais características colocam-se dentre as preferidas do *mainstream* do campo do videoclipe para realçar o canto dublado do artista musical, mas são, sem dúvida, estratégias estranhas à videografia de Sigismondi. O resultado é uma separação marcante entre as contribuições de Aguilera e Sigismondi em *Hurt*, que só não abalam a coerência interna do clipe, porque a marca estilística desta última é relegada a apresentações pontuais sem influência suficiente ou significativa para o sentido geral da obra. A introdução do vídeo, por exemplo, poderia ser atribuída a Sigismondi no seu modo de retratar a ambiência circense e de se remeter, através da precária qualidade de sua imagem, a registros fílmicos domésticos. Contudo, esse trecho anterior ao início de execução da canção está tão destacado do restante do clipe que bem poderia ser extirpado sem prejuízo à compreensão da obra. No mais, restam, no decorrer da trama, rápidos *inserts* sigismondianos, que mostram trechos da apresentação no picadeiro ou procuram expressar a confusão emocional de Aguilera através de recursos cênicos. É o que acontece, por exemplo, na utilização eventual da variação da iluminação e do posicionamento da cantora em uma plataforma circular em movimento, que servem para destacar a protagonista de seu entorno e de outros personagens.

A pressão de um artista musical consagrado sobre um diretor não resulta sempre na descaracterização do estilo habitualmente associado à instância diretiva. Pode até acontecer do cantor ou banda insistir na proposta do diretor, mesmo contra a vontade deste último. Um exemplo de tão inusitada divergência ocorreu durante a criação de *Frozen* (Chris Cunningham/Madonna, 1998). No encarte do seu DVD, Cunningham lembrou que Madonna foi uma das primeiras artistas a notar o seu trabalho (“ela respondeu a[o clipe] *Come to Daddy* antes de

qualquer pessoa”¹²), disse que foi convidado pessoalmente pela cantora para a direção de *Frozen* e afirmou ter sido consultado por ela quanto a possibilidade de incorporar ao clipe figurinos góticos de Jean-Paul Gaultier. O espírito colaborativo da criação teria, contudo, ficado comprometido quando o diretor resolveu não mais aproveitar filmagens custosas e já realizadas, que tinham sido programadas especialmente para a inclusão de efeitos especiais. A idéia alternativa de um clipe mais simples e concentrado na *performance* de Madonna não agradou à cantora, que provavelmente não havia convidado em vão um *expert* dos efeitos como Cunningham, nem à gravadora que já havia afinal gastado dinheiro no clipe. Desse modo, as cenas em questão acabaram sendo mantidas em *Frozen* do jeito que foram originalmente sugeridas pelo diretor. Embora reconheça uma falta de organização de sua parte durante a produção, Cunningham afirmou no encarte: “eu decidi não trabalhar novamente com um grande nome, porque essas decisões deveriam ser minhas”.

Nota-se, nos exemplos citados, o quanto as opções estilísticas predominantes na obra finalizada refletem tensões derivadas dos modos como cada criador – artistas musicais ou diretores – utiliza os capitais acumulados e posições ocupadas no campo do videoclipe para fazer valer suas inclinações, planejamentos e propósitos particulares. A marginalização estética da diretora Sigismondi, em *Hurt*, decorre justamente da atitude de Aguilera de aproveitar o momento favorável da carreira de cantora para estender sua presença autoral em novas funções de criação. Também no caso de *Frozen*, identifica-se uma marcada determinação de afirmação autoral por parte de Cunningham, cuja fala revela uma postura um tanto ciosa da importância de sua influência (em detrimento daquela de Madonna) e, assim, certo alheamento com relação à realidade do caráter acordado da liberdade criativa e do envolvimento, cada vez mais evidente, da instância performática no campo do videoclipe.

¹² Afirmação presente em entrevista do encarte que acompanha a coletânea de videoclipes dedicada ao diretor, *The Work of Director Chris Cunningham*, Director's Label, Vol. 2

Estilos de *performance* nos videoclipes

A elucidação do grau de negociação entre as instâncias diretiva e performática e o discernimento de seus estilos serve para demonstrar os efetivos aportes de cantores/bandas e diretores na construção poética do videoclipe. Desse modo, pretende-se alcançar um dos níveis textuais de reconhecimento da posição desses realizadores como autores – a unidade de estilo.

Essa questão pode ser aprofundada por meio de uma tipologia dos estilos performáticos observados nessas obras. Nessa proposta, cantores e bandas são situados como eixo principal das categorias sem se negligenciar, contudo, a participação dos diretores. Estão incluídas ainda referências à associação entre *performance* e convenções dos gêneros musicais das canções nos clipes. A interpretação videoclípica da canção pode ser um investimento extremamente diversificado, incluindo as várias atividades – canto, execução instrumental, dança, atuação –, em que artistas usam o corpo, face e a própria presença como meio de expressão. Afinal de contas, como bem salienta Simon Frith, “[...] os videoclipes colocam a *performance* da música em primeiro plano ao invés da própria música.” (FRITH, 1996, p. 225).

Os clipes com *performance artificialiosa* misturam canto e coreografia, destacando a versatilidade de aptidões de seus artistas musicais. A subdivisão em esquetes com diferentes cenários e figurinos, a edição usualmente recortada e a escalação de diversificados coadjuvantes maximizam o efeito buscado de estilização e multiplicação da ação. Esse tipo de apresentação inclina-se para situações não-narrativas e não-realistas, muitas vezes incrementadas por efeitos cênicos ou de pós-produção. Clipes de artistas *pop* e de representantes do *hip hop* mais dançante – como a cantora Missy Elliott ou o *rapper* Kanye West – costumam investir na atratividade instantânea, no bom humor e na sensualidade costumeiras da *performance artificialiosa*.

Esse tipo performático tem aplicações abrangentes, podendo envolver todos os integrantes de uma banda (*Laura*: Andy Soup/Scissor Sisters, 2004), destacar a presença de eventuais convidados (*Shiny Happy People*: Katherine Dieckman/REM com Kate Pierson, 1991) ou promover o encontro de celebridades musicais (*Kids*: Simon Hilton/Kylie Minogue & Robbie

Williams, 2000; *Me Against the Music*: Paul Hunter/Britney Spears & Madonna, 2003). Há casos ainda em que é feita uma tal retomada da história de um artista ou banda – através de variadas referências intertextuais a outros clipes, fotografias ou turnês – a ponto de colocar o conhecimento das trajetórias enfocadas como um requisito essencial para sua plena apreciação (*I'm with Stupid*: Blue Source/Pet Shop Boys, 2006).

Não é incomum que artistas do rock também apostem em momentos de teatralidade realçada nos seus vídeos, como o nado sincronizado de *Aeroplane* (Gavin Bowden/Red Hot Chili Peppers, 1996) ou a imitação do Village People feita pelos integrantes do U2 em *Discoteque* (Stéphane Sednaoui/U2, 1997). Contudo, é mais comum a adoção da *performance artificial* por roqueiros com carreiras já estabelecidas, aqueles que não mais precisam se provar – para o público e crítica – como “autênticos”.

Nos clipes do início de carreira, a maioria das bandas de rock segue o caminho oposto, investindo na *performance naturalizada*, cujo propósito é o de passar a impressão de um acesso direto à personalidade e ao jeito de agir dos artistas musicais. Por esse motivo, a construção da imagem dos cantores ou bandas em clipes com esse tipo de *performance* não se apóia na assunção de diversas *personae* ou arquétipos, mas sim na constância imagética entre obras. É importante, no entanto, não perder de vista que essa imagem dos artistas “como eles mesmos” (ligada à recorrente noção de “autenticidade”) é, como qualquer outra imagem midiática, algo construído.

O caso de Rivers Cuomo, vocalista do Weezer, é emblemático, já que se percebe como sua timidez e falta de jeito foram transmutados em marcas textuais sempre sublinhadas pelos conceitos dos clipes da banda: *Perfect Situation* (Marc Webb/Weezer, 2005) faz justamente o contraste entre o comportamento simples de Cuomo e a atitude típica de uma estrela de rock, interpretada pela atriz Elisha Cuthbert. Na *performance naturalizada*, a suposta autenticidade e o compromisso artístico do cantor ou banda são sublinhados, principalmente, através da recorrência a uma imagem familiar do *performer* e da preferência por apresentações que destaquem suas habilidades musicais. Para isso, os artistas aparecem ao vivo, em estúdio ou em apresentações públicas “improvisadas”, embora, contraditoriamente, a versão da canção utilizada nos clipes continue sendo aquela presente no álbum, o que impli-

ca canto dublado e execução instrumental simulada. Nessa categoria de *performance*, eventuais situações narrativas têm um caráter corriqueiro, muitas vezes até se referindo à vida profissional dos músicos, como em *Lived in Bars* (Robert Gordon/Cat Power, 2006). No geral, em clipes com essa apresentação, o perfil simples e discreto do artista musical converge com uma estética também despojada. O raro aparecimento de situações artificiais ou estilizadas serve apenas para realçar a “verdadeira” faceta do artista através do choque com seu entorno, algo sublinhado, por exemplo, nas interações do cantor de visual *nerd* do Weezer com animais selvagens (*Island in the Sun*: Spike Jonze/Weezer, 2001), com marionetes dos Muppets (*Keep Fishin'*: Marcos Siega/Weezer, 2002) ou com as modelos conhecidas como “coelhinhas” na Mansão Playboy (*Beverly Hills*: Marcos Siega/Weezer, 2005). Além do rock – principalmente em sua vertente alternativa ou independente –, também o *hip hop* mais engajado investe na *performance naturalizada* como indicativa da origem social dos músicos e de sua real vinculação comunitária.

Na *performance expressiva*, por sua vez, apresentação *low profile* e espontaneidade são substituídas, de bom grado, por intensidade e poder de convencimento. Habitualmente, nessa categoria, são mostradas situações narrativas realçadas por *mise en scène* elaborada e baseadas em letras que tratam normalmente de perdas pessoais ou decepções amorosas e (*Un-break my Heart*: Bille Woodruff/Toni Braxton, 1996; *Emotions*: Francis Lawrence/Destiny's Child, 2001). Desse modo, o artista musical aparece em interpretação dramática – como protagonista – ou fazendo as vezes de um narrador-cantor da história. Sua capacidade de manifestação emocional é demonstrada por: 1) significativa articulação labial da canção, dando destaque à letra ou sublinhando a capacidade vocal dos cantores; 2) diversificação dos olhares dirigidos ao espectador, indicativos dos estados emocionais adequados ao clipe (sofrimento, decepção, exaustão, languidez etc.) e 3) vigoroso envolvimento corporal nas apresentações dramática, vocal ou mesmo na execução de instrumentos, como faz Alicia Keys na sua interação com o piano em *No One* (Justin Francis, 2007).

Clipes de baladas pop e aqueles das divas da música negra estadunidense (R&B, especialmente) são os primeiros a serem lembra-

dos nessa categoria. Contudo, essa mesma opção não naturalista de *performance* traduz também arroubos sentimentais das bandas de rock (*I Don't Wanna Miss a Thing*: Francis Lawrence/Aerosmith, 1998), dos artistas alternativos associados ao estilo *emocore* (*I Don't Love You*: Marc Webb/My Chemical Romance, 2007) e dos cantores *country* (*More than a Memory*: Jon Small/Garth Brooks, 2007). Há ainda uma variação da *performance expressiva* de aparecimento ocasional no formato videoclipe. Nela, a marcante capacidade interpretativa do artista é apresentada com vagar e em detalhe, algo obtido pela concentração sobre a figura do cantor através de enquadramentos fechados, edição mais contida e minimização da importância de cenários e tramas (*Nothing Compares 2 U*: John Maybury/Sinéad O'Connor, 1990; *She Ain't Right For You*: David LaChapelle/Macy Gray, 2003).

Uma outra linha de interpretação dramática – a *performance imersiva* – prevê que o êxito na construção de personagens está relacionado à minimização das marcas pessoais de seus intérpretes. O resultado apagamento do *performer* é algo, portanto, pouco adequado para o formato videoclipe, em que se coloca a individualidade dos artistas musicais em primeiro plano: quer se esteja trabalhando com a maximização típica do regime do estrelato ou com a formatação de “autenticidade” musical, a divulgação da personalidade artístico-midiática de cantores e bandas é sempre o recurso de maior reincidência nos diversos textos – visuais, narrativos, performáticos etc. – que compõem os clipes¹³. Por tudo isso, a *performance imersiva* aparece nessas obras quase que exclusivamente como uma atribuição de atores convidados, como ocorre em *Elektrobank* (Spike Jonze/The Chemical Brothers, 1997), clipe narrativo de música eletrônica¹⁴.

¹³ Sintomaticamente, os personagens incorporados pelos artistas musicais não recebem nomes diferentes de seus intérpretes nos vídeos.

¹⁴ Em decorrência de certas particularidades, os clipes de dance music e música eletrônica exibem, provavelmente, a maior variedade de escolhas performáticas. Muitos vídeos não exibem os DJs ou produtores criadores das obras musicais; essas, por sua vez, costumam ser instrumentais ou trazem vocais sampleados ou de cantores convidados, que também não aparecem necessariamente nos clipes. Estabeleceu-se, desse modo, uma notável liberdade com relação aos estilos performáticos trabalhados nos vídeos voltados para esses gêneros musicais, algo que pode variar desde a ausência de *performance* em clipes pictóricos, animados e abstratos até a utilização de cada um dos estilos de *performance* anteriormente aventados, inclusive a imersiva com utilização de atores.

Considerações finais

Os videoclipes seguem desafiando visões reducionistas que os encaram apenas como “comerciais”. A persistência de prejulgamentos relativos à sua origem promocional e suposta submissão do seu campo específico a contextos de produção cultural correlatos – como as indústrias musical, cinematográfica, televisiva etc. – explica uma remanescente incredulidade com relação ao potencial artístico do formato.

No entanto, dada a importância e presença cotidiana dos cliques – cuja acessibilidade foi inclusive estendida através da alternativa da Internet –, é preciso superar a atenção exclusiva ou excessiva às suas vinculações econômicas, partindo para a compreensão do que lhe é ainda mais inerente, a exemplo de seu papel no projeto criativo de diversos realizadores e de seu funcionamento interno como obra expressiva.

Como elemento intermediário entre as condições e limites presentes no campo de produção e as obras propriamente ditas, a atuação dos realizadores destaca-se como espinha dorsal dessa argumentação. A proposta de associar a retomada da trajetória de diretores e artistas ou de suas parcerias no campo com a elucidação da ordenação interna, dos efeitos e dos estilos dos videoclipes mostra-se, desse modo, aplicável tanto para o estudo da produção industrial audiovisual quanto para o estudo da condição artística das obras analisadas. Ao contemplar mais detidamente a segunda vertente, o viés autoral adotado permite ampliar a argumentação a respeito dos vídeos musicais. Restou demonstrada a existência de um campo do videoclipe com suficiente autonomia desde pelo menos a metade da década de 1980, justamente quando a confluência de interesses entre as instâncias diretivas e performáticas colocou tais obras como mais um desdobramento, uma etapa adicional, de seus investimentos criativos e não apenas como um instrumento de vendas. No afã de descrever os videoclipes como “imagens para vender álbuns” (LAING, 1985, p. 81) ou “como um meio de mercantilizar mais eficientemente o negócio da promoção” (GOODWIN, 1992, p. 27), perde-se de vista não apenas o próprio caráter artístico-expressivo dos produtos – canções, álbuns e filmes – por eles divulgados, mas também a constituição histórica de estilos audiovisuais especificamente videoclípicos

que são a razão para a longevidade e a ubiqüidade da influência cultural do formato.

Referências

BARRETO, Rodrigo. **Parceiros no clipe: a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo do videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Björk**. 2009. 238 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas)- Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

BORDWELL, David. Authorship and narration in art cinema. In: WEXMAN, V. (ed.) **Film and Authorship**. New Jersey: Rutgers University Press, 2003. p. 42-49.
_____. Questions of Theory. In: BORDWELL, D. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2008. p. 9-55.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431 p.

_____. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus. 2005. 224 p.

CAUGHIE, John. Fiction of the Author/ Author of the Fiction – Introduction. In: CAUGHIE, J. (ed.). **Theories of authorship**. London; New York: Routledge, 1981. p. 197-207.

DYER, Richard. **Stars**. London: BFI, 1998. 217 p.

FEINEMAN, Neil, REISS, Steve. **Thirty frames per second: the visionary art of the music video**. Prefácio de Jeff Ayeroff. New York: Abrams, 2000. 272 p.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Massachusetts: Harvard University Press, 1996. 345 p.

GOMES, Wilson. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC, 2004. p. 93-125.

GOODWIN, Andrew. From Anarchy to Chromakey. In: _____. **Dancing in the distraction factory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. p. 24 - 48.

JENNY, Laurent. **Du Style comme Pratique. Fabula**. Disponível em: <http://www.fabula.org/atelier.php?Du_style_comme_pratique>. Acesso em: maio 2008.

LAING, Dave. Music Video: Industrial product, cultural form. **Screen**, Glasgow, n. 26, v. 2, p. 78-83, 1985.

MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe. In: _____. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000. p. 173-196.

SAPIRO, Gisèle. Autonomia, Autonomização Literária. In: ENCREVÉ, Pierre; LAGRAVE, Rose-Marie (Org.). **Trabalhar com Bourdieu**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p. 293-300.

SHUSTERMAN, Richard. Postmodern Ethics and the Art of Living. In: SHUSTERMAN, R. **Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art**. Laham: Rowman & Littlefield Publishers, 2000. p. 236-261.

Lista de autores

Anna Tous-Rovirosa - Professora na Universidad Autónoma de Barcelona, Espanha
anna.tous@uab.cat

François Jost - Professor na Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, França
francois.jost@univ-paris3.fr.vcf

José Francisco Serafim - Professor adjunto na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Brasil.
josefserafim@ufba.br

Marcus Freire - Professor adjunto no Departamento de Cinema da Universidade Estadual de Campinas, Brasil.
marcius.freire@gmail.com

Regina Mota - Professora adjunta no curso de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.
rmota@fafich.ufmg.br

Maria Carmen Jacob de Souza - Professora adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Brasil.
mcsjacob@uol.com.br

Maria Helena Weber – Professora adjunta no curso de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.
maria.weber@ufrgs.br

Rodrigo Ribeiro Barreto - doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Brasil.
digobarreto@gmail.com