

Crônica do mundo íntimo: Beto Brant e as intersecções midiáticas da cultura de massa feminizada



Cenas de O amor segundo B. Schiamberg, 2010.

Mônica Brincalepe Campo

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). monicampo10@gmail.com

Crônica do mundo íntimo: Beto Brant e as intersecções midiáticas da cultura de massa feminizada

Intimate world's chronical: Beto Brant and the mediatic intersections of the feminized mass culture

Mônica Brincalepe Campo

RESUMO

Este artigo analisa o filme *O amor segundo B. Schianberg*, dirigido por Beto Brant, de 2010. Resultado da intersecção de uma variada gama de produtos originados na adaptação de um livro, passando por uma minissérie televisiva com estrutura de *reality show* e a produção de uma videoarte, ele é investigado com base em sua inserção no processo de consolidação das formas narrativas melodramáticas desenvolvidas desde o século XIX. Percebido como ligado ao tempo imediato, de que falam Koselleck e Hartog, é observado a partir da indagação sobre sua relação entre os espaços público e privado e a tensão do discurso sobre gênero. Além disso, para sua compreensão leva-se em conta a precária cidadania de nossa sociedade, tomada como sendo desigualmente disputada em meio à trama das redes midiáticas.

PALAVRAS-CHAVE: cultura de mídia; narrativas; cidadania.

ABSTRACT

This paper discusses Beto Brant's 2010 film, *O amor segundo B. Schianberg*. The movie is a result of the intersection of a wide range of spin-off products that include a book adaptation, a television miniseries with reality show structure and videoart production. It was analyzed based on its insertion in the consolidation process of melodramatic narrative forms developed since the 19th century. The film is perceived as being associated with immediate time, of which Koselleck and Hartog speak. This paper inquires into its relations with public and private spaces, and tensions of gender discourses. Furthermore, in order to understand it, it is imperative to consider the precarious situation of citizenship in our society, marked by inequality and by disputes also involving the media network.

KEYWORDS: media culture; narratives; citizenship.



Esses disfarces graduais (penosos como uma brincadeira de máscaras em que não se sabe quem é quem) omitem seu verdadeiro nome – se é que nos atrevemos a pensar que tal coisa exista no mundo.

Jorge Luis Borges. *História universal da infâmia*.

¹BRANT, Beto. *O amor segundo B. Schianberg*. Produção: Drama Filmes/TV Cultura/SESC-TV, 2010. Ver CAMPO, Mônica Brincalepe. *História e cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant*. Tese (Doutorado em História) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2010.

A trama do filme *O amor segundo B. Schianberg*¹ (2010), de Beto Brant, apresenta a história de um jovem casal, cujo relacionamento começa quando Gala, uma videoartista, convida a Felix, ator de teatro, para atuar em uma de suas produções. É no espaço do apartamento dela, onde permanecemos confinados durante a maior parte do filme, que assistimos ao desenvolvimento do caso e à produção da videoarte. A construção do cotidiano de

ambos apresenta várias fases e faces da relação e também do que pode vir a ser o amor, assistido aqui no percurso do tempo imediato.²

É esse dia-a-dia banal, de pouca sedução, que presenciamos ao longo desta obra de Brant, e nele encontramos o que denomino como uma crônica do mundo íntimo. A fala, a conversa, as situações corriqueiras estão todas fragilmente expostas, sem estruturas retóricas ou argumentativas previamente elaboradas. São conversas banais, superficiais e sem grandes arroubos intelectuais. Por meio de *flashes* de situações, a partir de pequenas parábolas temáticas, vamos adentrando na solidão do cotidiano ensimesmado de um jovem (e iniciante) casal. A encenação se restringe ao encontro amoroso, num tempo imediato e mal determinado, mas que percebemos ser fugaz e relativo aos amores líquidos de que trata Bauman. Os papéis sociais que os personagens representam não os avalizam como representações generalistas da sociedade: Gala e Félix não se colocam como metáforas, nem como alegorias do mundo. Os seus lugares na sociedade são por demais específicos e identificáveis com uma particular comunidade paulistana, aquela formada por artistas do *underground*.

O amor segundo B. Schianberg foi constituído a partir da derivação e intersecção de variadas matrizes de produção artística. Inicialmente, Brant estava trabalhando no roteiro de um filme para a obra de Marçal Aquino *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*.³ Em meio ao desenvolvimento deste projeto, ele foi convidado a participar de uma produção da TV Cultura de São Paulo em parceria com a SescTV. A partir daí, uma minissérie televisiva foi pensada como uma espécie de laboratório de preparação para o roteiro da obra cinematográfica. Impulso inicial para a trama para a TV⁴, B. Schianberg age como um voyeur da relação de sua filha Gala com Felix. No entanto, no filme de Brant e no livro de Aquino o personagem é apenas uma referência.

A escolha de iniciar o enredo desta forma se deve a um desejo de explorar na TV o formato dos *reality shows*, que há décadas têm se constituído modelos predominantes dos produtos televisivos. Um dos caminhos possíveis para pensar o objeto produzido está em percebê-lo na relação sincrônica e diacrônica sugerida por Schorske⁵, na qual o artefato artístico pode ser compreendido pelo historiador a partir de sua localização temporal, em um dado campo. Este produto, compreendido em uma linha diacrônica (vertical), pode ser observado em um percurso de produção de pensamento, frente a manifestações anteriores com as quais sua produção dialoga. Outra linha será sincrônica (horizontal), na qual ele é inserido em meio a outros aspectos culturais, junto aos diálogos que estão ocorrendo simultaneamente na sociedade onde ele foi elaborado.

A análise diacrônica nos permite notar, nesse caso, uma consolidação das formas narrativas melodramáticas, e também questionar em como estas incidiram decisivamente sobre nossa produção cultural. A produção das novelas, desde os periódicos do XIX até a TV neste século XXI, e mais recentemente o formato dos *reality shows*, são a referência necessária para se compreender o filme de Beto Brant. *O amor segundo B. Schianberg* está interligado às apropriações culturais desses produtos, que circularam e formaram seu entorno de referências e relações. Estamos diante de uma educação dos sentidos em que nos reconhecemos e com os quais constituímos nossas representações.

Sobre a questão sincrônica na qual a película está inserida, percebo-a enredada nos limites da relação entre o cidadão consumidor e a privatiza-

² Sobre o tempo imediato, ver BAUMAN, Zygmunt. *O amor líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiência do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, e KOELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-RJ, 2006.

³ AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁴ Ver CAMPO, Mônica Brinca-lepe. *O amor segundo B. Schianberg*, de Beto Brant, e a experiência do real na intimidade de um jovem casal, Gala e Felix. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, jul. 2011.

⁵ Ver SCHORSKE, Carl Emil. *Pensando com a história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁶ Ver SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, e GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

⁷ SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

⁸ Ver HUYSEN, Andreas. *Mass culture as woman: modernism's other*. In: *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

ção do espaço público⁶, e assim, rendida ao tempo imediato. A narrativa é compreendida como ensimesmada nesta temporalidade ausente de perspectiva, estando imersa no que tem sido denominado como presentismo por Hartog – ou, ainda, na nova forma do tempo proposta por Koselleck, em que não mais nos projetaríamos ao futuro, revendo e carregando o passado. O conceito de *progresso* proposto desde a emergência da modernidade tem se esvaído, e uma nova relação com o tempo parece se consolidar. O produto realizado está enredado nesta emergência do imediato, ligado à fragmentação das relações do eu com o mundo.

Educação dos sentidos: as formas narrativas, a sociedade e a cultura

Para começar o traçado do processo de sincronia das narrativas, talvez seja interessante recordar uma ponte realizada com nossos vizinhos latino-americanos em relação às ficções literárias e o papel político que elas tiveram como representações na formação das jovens nações durante o século XIX. Doris Sommer, em *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*⁷, analisou os chamados romances de constituição primeira de nossa literatura nacional – aqueles que em geral são leituras obrigatórias no ensino médio de nossos países. Ela percebe estes produtos como base a partir da qual nossas identidades políticas foram sendo forjadas. Longe de somente atuar como distração de seus leitores, as tramas amorosas destes livros articulavam, na verdade, um projeto de pacificação da sociedade, amalgamando a organização destas jovens nações ao reestabelecer relações e apaziguar contendas. Seus enredos visavam harmonizar e alinhar soluções interessantes para o tecido sócio-cultural, e os rearranjos sexuais das tramas possuíam finalidades políticas estruturadas de maneira idealizada. Isso foi especialmente verdade no mundo hispânico, sobre cujas sociedades as guerras de independência incidiram bravamente. Aqui no Brasil, nosso romancista conservador, José de Alencar, também teve papel fundamental para a constituição do imaginário nacional em suas incursões literárias, reconstituindo a história do país por meio de suas narrativas.

Cabe recordar que na Europa do século XIX, a organização dos discursos históricos estava calcada na ideia de uma história científica e eivada de objetividade. Lá, o romance assumia o sentido de constituir possibilidades já existentes nas organizações da sociedade burguesa, onde os valores da paixão e do amor se aliavam ao casamento. Este era bem visto devido à sua relação com a produtividade econômica e social, enquanto que as paixões podiam levar a arroubos transgressores. Nas Américas, estas paixões e a sexualidade foram usadas nas histórias ficcionais de modo a cumprir um papel de pacificação e de conciliações entre grupos desiguais. A paixão erótica era mais do que simplesmente uma retórica, ela atendia a necessidade de articular estratos sociais distintos tanto em posições políticas quanto em relação à origem étnica, de maneira a formar uniões produtivas.

Na literatura da época, os casamentos e as relações amorosas foram a via pela qual se estabeleceu uma amálgama entre os diferentes (social ou etnicamente). Esse encontro foi idealizado como projeção futura para a nação, permitindo deslumbrar o porvir como um destino glorioso. O erotismo estava associado à política: o amor heterossexual cumpria a função de consolidar a pacificação dos conflitos existentes desde o início do processo colonizador, que permaneciam vivos dentro destas sociedades. É interessante articular a esse diálogo à interpretação que Andreas Huyssen⁸

faz das narrativas romanceadas do século XIX, trazendo como proposta a ideia de que elas atuaram para a feminização do espaço privado.

Huysen interpreta que a cultura de massa e a modernidade foram estabelecidas a partir da presunção que o lugar de consumo das mulheres seria dentro dos ambientes domésticos. A elas estariam associados o espaço privado e o dever de subjetividade em meio aos valores burgueses vitoriosos, e deveriam encontrar sua função e sua natural afinidade em tudo aquilo ligado ao mundo íntimo e do lar – isso tanto nas Américas quanto na Europa. A expansão da cultura de massa em meio ao século XIX e sua consolidação ao longo do século XX ocorre aliada à ideia de que o espaço doméstico, referente à intimidade, é aquele pertencente ao âmbito feminino. A consolidação da esfera do público em contraposição ao privado se dá também na expansão das mídias, tendo neste elemento sua afirmação, mas também um outro processo de desenvolvimento. Esta foi a base cultural politicamente erigida para constituir nossas identidades ideais, vinda da imposição de um valor burguês sobre a sociedade, mas não foi e nem é a realidade vivenciada em nossas estruturas de organização.

In the age of nascent socialism and the first major women's movement in Europe, the masses knocking at the gate were also women, knocking at the gate of a male-dominated culture. It is indeed striking to observe how the political, psychological, and aesthetic discourse around the turn of the century consistently and obsessively genders mass culture and the masses as feminine, while high culture, whether traditional or modern, clearly remains the privileged realm of male activities.⁹

As obras de fundação seguiram por outros rumos em meio à consolidação dos Estados no século XIX. Segundo Sommer, na virada do XX os intelectuais se refugiaram em narrativas onde estas premissas de organização política não eram mais tão evidentes, e assim as experiências no campo da produção literária puderam seguir por outras estradas, como o realismo e demais correntes. Entretanto, e nesse percurso seguimos com Huysen, a subjetividade e o espaço doméstico permaneceram destinados às mulheres:

it seems clear that the gendering of mass culture as feminine and inferior has its primary historical place in the late 19th century, even though the underlying dichotomy did not lose its power until quite recently. It also seems evident that the decline of this pattern of thought coincides historically with the decline of modernism itself. [...] The universalizing ascription of feminity to mass culture always depended on the very real exclusion of women from high culture and its institutions. Such exclusions are, for the time being, a thing of the past. Thus, the old rhetoric has lost its persuasive power because the realities have changed.¹⁰

Em *Modernismo despues de la posmodernidad*¹¹, de 2010, Huysen situa o debate realizado em 1986, revê seu posicionamento e a maneira como América e Europa se relacionaram neste processo de leituras e interpretações sobre a arte e a estética na cultura de massa, como o autor afirma: “Visto desde la distancia, todo el debate sobre el posmodernismo [...] hoy parece completamente provinciano, en el sentido geográfico de que se limito unicamente a la evolución intelectual e histórica que se produjo al otro lado del Atlântico”.¹² A positividade com que Huysen lia a pós-modernidade em 1986 talvez estivesse associada a boa receptividade que

⁹ *Idem, ibidem*, p. 47.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 62.

¹¹ HUYSEN, Andreas. *Modernismo despues de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2010.

¹² *Idem, ibidem*, p. 10.

¹³ Sobre o assunto, ver ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁴ Ver MICHAELSEN, Scott e JOHNSON, David. E. *Teoría de la frontera: los límites de la política cultural*. Buenos Aires: Editorial Gedisa, 2003.

¹⁵ Ver BARROS, Carla Miucci Ferraresi de e SPINI, Ana Paula. *Star system, sexualidades e subjetivações femininas no cinema de hollywoody (1931-1934)*. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 17, n. 30, Uberlândia, jan.-jun. 2015.

o conceito havia obtido nos EUA. No entanto, esse viés de ideias de fato nunca foi encampado acriticamente, ou ainda, não foi bem recebido entre os pensadores europeus como ocorreu nos EUA. Seja como for, Huysen percebia em 1986 que nos EUA, a partir das pressões do feminismo, havia uma mudança perceptível na relação interna à sociedade americana. Esse otimismo da leitura dos anos 1980 pode não ter se confirmado de todo, no entanto, o diagnóstico dos lugares sociais de homens e mulheres, seus efeitos críticos sobre as estruturas organizadas e justificadas como naturais, permanecem atuais mesmo neste tempo em que a teoria *queer* e o desmonte do conceito de gênero se afirma em cena. Devemos lembrar que Huysen, em 1986, buscava desconstruir a perspectiva cronológica de uma evolução do moderno ao pós-moderno.

O modelo de matriz romântica e seu aprimoramento melodramático permaneceu ativo no século XX, tomando maiores proporções com a expansão dos meios de comunicação massificados. Se as nações, não sem percalços, finalmente se constituíram, ainda era necessário manter o edifício comum a todos com discursos culturais assentados nos interesses políticos para que a modernização e o desenvolvimento fossem gerados.¹³ Desde o início do século XX, os meios de comunicação entraram em cena participando ativamente da vida política, na construção da sociedade e dos valores culturais. Se no XIX já se discutia que a comunicação de massa seria o quarto poder nas repúblicas nascidas na modernidade política, ao longo do século XX isso acabou por se confirmar. Hoje, as mídias portáteis, as comunidades virtuais e a rede em geral impactam e atuam nos percursos de nossas sociedades para além das fronteiras, na tensão permanente do globalismo e dos regionalismos nacionalistas e tradicionalistas.¹⁴

A imprensa escrita, profissionalizada com a participação da publicidade e do marketing para promover a expansão de negócios e usada no sustento dos veículos de comunicação era o motor do XIX e a força motriz do XX. Hoje, o mercado tornou-se muito mais complexo e passa por nova transformação, debilitando os equilíbrios instáveis dos Estados-nação com as sociedades midiáticas internacionalizadas, entre ondas de conservadorismo neo-nacionalistas.

Se atentarmos para o processo de expansão das comunicações ao longo do século XX, perceberemos a relação que as mídias estabelecem em sociedade enquanto veículos que fazem a conexão entre os ambientes público e o doméstico. O corpo social foi se organizando por meio de jornais, periódicos, revistas, rádio, cinema, televisão, e comunicação virtual, sendo que os espaços imaginados como separados acabaram por ser percebidos como embaralhados. No lar, assiste-se à guerra em tempo real, na rua, somos vigiados por câmeras de segurança, ou seja, a ideia de que os espaços estão definidos e segregados não é tão simples assim - viver em sociedade de mídia é estar o tempo todo conectado, como se diz usualmente. A cidadania civil organizada nunca existiu como preocupação em nenhum destes veículos. Esse não é nem nunca foi o papel desempenhado ou de fato esperado deles, mas em diversos momentos ocorreram (e ocorrem) processos de controle de valores, com políticas de Estado e de pressões de grupos sociais, para direcionar temas e estabelecer limites relacionados à moralidade.¹⁵

Voltando ao Brasil, a expansão das concessões para emissoras de rádio e de televisão privadas foi realizada a partir de controles e interesses políticos e está necessariamente presente nas reflexões sobre as relações

políticas e culturais que se desenvolveram na história de nossa sociedade. As outorgas foram dadas para empresários afinados com os regimes, com vistas à manutenção do *status quo* e da ordem. Da mesma forma, estes veículos inimizavam demais dirigentes que não pactuassem com esta concentração midiática. Essa repercussão permanece nos dias atuais e é perceptível em nosso cotidiano.

Entretanto, cabe destacar que não se pode esquecer das resistências estabelecidas na ativa (e nunca unilateral) relação entre a recepção dos produtos veiculados e as intenções primeiras de quem os veiculou. Ou seja, não se pode ignorar que, mesmo que as forças sejam desiguais entre produtor e público, os processos comunicativos não são controláveis e nem a recepção tão passiva como muitos supõem. A vida cotidiana e os escapes da recepção podem sim produzir efeitos inusitados e indesejados pelos produtores midiáticos, como Hansen discute em sua obra ao indicar a relação entre o público feminino, o mercado consumidor e a atuação das mulheres em espaço público logo no início do século XX e em plena era do cinema silencioso.¹⁶

Andreas Huyssen, Doris Sommer e outros pesquisadores percebem o papel desempenhado por esses produtos da cultura de massa ao consolidar valores e identidades nas sociedades modernas. No entanto, eles também indicam como possibilidades de reflexão: esse espaço pensado como sendo o da mulher, onde a subjetividade e o íntimo estariam restritos ao ambiente privado, passou a receber também assuntos que seriam destinados aos homens e referentes ao campo do espaço público, como a política, a economia, os questionamentos sobre direitos civis e a violência.

Joshua Meyrowich¹⁷ desenvolveu análise desse impacto comportamental a partir da presença da TV no espaço doméstico da sociedade, observando que quando as mulheres foram confinadas ao espaço de pertencimento doméstico, os veículos de comunicação possibilitou a elas o contato com os temas e lugares públicos, e de maneira enviesada viabilizou a sua informação. A mescla do público e do privado ocorreu no espaço doméstico, e, neste sentido, as mulheres foram consumidoras e se ocuparam do que deveria supostamente ser relativo à esfera dos homens. Apesar da obra de Meyrowich ser criticada por não considerar a diversidade de comunidades consumidoras e das possibilidades de recepção que destas se pode advir, o livro abriu o precedente de que fosse discutido o horizonte de consumidores para além do efeito por eles observáveis.

Tendo como via final de transmissão o espaço do lar, as narrativas políticas e sociais assumiram o tom de melodramas. Isso também afetou os homens, gerando um deslocamento de sua percepção a partir dos bens culturais consumidos. No Brasil, durante décadas o telejornal de maior audiência do país está situado em um sanduíche de novelas, o qual assume um tom melodramático ao narrar os eventos que selecionou como importantes para serem discutidos pela sociedade (sejam eles nacionais ou internacionais). Os homens também consomem os melodramas que o binarismo estabelecido na sociedade burguesa diz estar destinado à esfera feminina. A suposta divisão entre o espaço público e o privado é muito mais complexa do que percebe o senso comum. Já o processo de crise geral de uma cultura pública parece nortear a relação estabelecida entre os veículos de comunicação e a experiência de se viver em sociedade, pois o choque com as matrizes que norteariam uma “economia afetiva” pressiona a grade de programação nos produtos a ela direcionados. Jenkins obser-

¹⁶ Ver HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: spectartship in American silent film*. Cambridge: Harward University Press, 1991.

¹⁷ Ver MEYROWITZ, Joshua. *No sense of place*. Oxford: Oxford Press, 1984.

¹⁸ JENKINS, Henry. *Cultura de convergência*. São Paulo: Aleph, 2009, p. 96 e 97.

¹⁹ Ver HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 486 e 487.

va nos veículos e nas escolhas de produção dos programas a vontade de buscar “moldar desejos dos consumidores para direcionar as decisões de compra.”¹⁸, o que faz com que as experiências positivas na convergência da cultura de mídia sejam abortadas pelo interesse econômico em nortear o público buscado única e exclusivamente como consumidor.

No Brasil, as novelas, minisséries e a própria grade de programação que fomos habituados a consumir nos horários ditos nobres devem ser levados em consideração na análise do desenvolvimento da sociedade brasileira. Desde os anos 1960, o espaço de expansão e ampliação da rede televisiva coincidiu com o crescimento urbano e a participação da mulher no campo do trabalho. As novelas e os programas tiveram como parte de suas preocupações atender às demandas deste público consumidor.

Para Esther Hamburger¹⁹, o papel desempenhado por estes produtos no Brasil revelam uma possibilidade de síntese e mescla entre o público e o privado, o masculino e o feminino, encontrando nos enredos das novelas seu espaço de síntese. Em nossa história, na reflexão sobre a diferenciação destes espaços, não é possível estabelecer fronteiras fortemente delimitadas, ainda mais se pensarmos na grade de programação da televisão e na maneira como esta atua nacionalmente. A novela, defende a pesquisadora, funciona como novo espaço público a emergir a partir da esfera privada.

As ficções ocuparam a cena midiática em termos de importância cultural e política com a intervenção direta de seus consumidores, que participam opinando, rejeitando, criticando discutindo, atuando frente a estes produtos. Já nos telejornais as narrativas assumem o tom novelesco das tramas, buscando a catarse de vilanias punitivas e o enredo maniqueísta de cruzadistas do bem versus o mal. A relação estabelecida entre as partes (produtos audiovisuais e sociedade) propicia reflexões sobre como nos reconhecemos.

Como Hamburger ainda nos lembra, a esta vivência cotidiana com as novelas agora foram acrescidos os programas dos *reality shows*, que agregam mais projeções e interações por parte da sociedade. É nesse momento que compreendemos a narrativa assumida no produto realizado por Beto Brant, que apreende a proposta dos *reality* para efetuar seu experimento.

*O mundo do espetáculo é visto como uma porta para o mundo 'real', aquele que propicia visibilidade pública. E visibilidade pública aparece como equivalente à integração plena, como se, no mundo virtual do espetáculo, as discriminações seculares de classe e raça pudessem enfim ser redimidas. Essa utopia da exibição plena solapa as delimitações clássicas do espaço público e privado. Em seu dia-a-dia telespectadores se mostram sempre dispostos a comparecer a um programa de auditório, a contribuir com uma performance, mesmo que esdrúxula, a emprestar seu caso especial para veiculação ampla. Se o desejo de inclusão via espetáculo pode ser encontrado de maneira bastante generalizada na sociedade, a exibição em si reinstaura as diferenças. E, perversamente, os populares programas sensacionalistas reinscrevem as marcas da discriminação, confirmando as representações que associam a pobreza ao sensacionalismo, à violência e à barbárie.*²⁰

O texto de Hamburger é anterior ao desenvolvimento do modelo de programa que se tornou imensamente popular na programação de nossas televisões e no dia-a-dia da sociedade, cujo exemplo mais conhecido, *Big Brother*, hoje está acrescido de diversos temas e formatos, como competições de culinária, construção de casas, etc. Brant procurou justamente se

debruçar sobre este modelo de produto e interagir com sua fórmula a partir de uma elaboração em várias etapas.

Os *reality shows* são responsáveis, atualmente, pela ampliação do faturamento com a grade televisiva. Eles não mais se restringem a uma exibição imediata, mas comportam um novo modelo de negócio. Além disso, eles preenchem lacunas e esperanças projetadas por diversos grupos da sociedade, daí sua representatividade. Por essas razões eles ganharam importância, como explica Newton Cannito:

O reality show padrão implodiu as fronteiras entre os diversos gêneros televisivos, na medida em que é simultaneamente, jogo, documentário e dramaturgia. Um dos prazeres do público de reality, como veremos, é decidir se aquilo a que ele assiste é um "reality" ou é um "show". Essa implosão das fronteiras entre os gêneros é uma característica do mundo contemporâneo e dialoga com a cultura digital. Além disso, o reality já nasceu como gênero multiplataforma, uma vez que catalisa ações em internet, celular e outros.²¹

As novelas permanecem sendo produzidas e veiculadas, mas, apesar de se manterem com alta audiência, elas não ocupam a mesma hegemonia que tiveram em período ainda recente. Entretanto, devemos perceber as correlações existentes entre o modelo narrativo das novelas (base cultural de gerações) e o dos *reality shows* que preenchem nossa grade de programação.

Na leitura de Cannito, eles se apresentam como programas de multiplataforma²², ou seja, não se restringem à apresentação em um único veículo de comunicação (a televisão), mas abrangem o que na cultura digital é a representação máxima, segundo a tese do autor: a ampla circulação em diversificados suportes e meios de comunicação, com várias possibilidades de exploração.

Apresentando tanto informações da realidade (tal qual foi aprendida no jornalismo televisivo do tempo imediato) quanto o espetáculo apresentado rotineiramente nos programas de auditório ao longo de décadas, os *reality shows* instigam o público consumidor ao diluir a identificação dos limites entre show e realidade. Entre os participantes, há o sonho de ganho financeiro através de prêmios em dinheiro, ou ainda no espaço do estrelato em ensaios fotográficos, entrevistas, espetáculos e convites variados, incluindo possibilidade de vir a se tornar uma estrela televisiva. Na atual sociedade do espetáculo, conseguir esta fama instantânea é um dos prêmios mais cobiçados e o que mais avidamente é alimentado pelos espectadores/consumidores, que cobram incessantemente mais informações sobre os novos ídolos.

O jogo está também ligado às formas narrativas das competições em programas de auditório (existentes desde os primórdios das transmissões radiofônicas). A relação entre os participantes e a indefinição dos papéis que ocupam motiva os envolvidos, e cabe notar que a maestria dessa atuação depende de um conhecimento que adquirido a partir da recepção e ressignificação dos programas de ficção a que foram expostos ao longo da vida. Se eles assumirão os papéis de mocinhos ou de bandidos, isso irá depender das necessidades do jogo e de suas estratégias para atingir a meta final. Portanto, neste sentido, o esquema está distante de ser simplificador como o do melodrama tradicional, pois é muito mais afeito à complexidade da construção dos personagens com nuances, visando se manterem em jogo

²¹ CANNITO, Newton. *A televisão na era digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio*. São Paulo: Summus, 2010, p. 198.

²² *Idem, ibidem*, p. 198-210.

e vencê-lo. O público espectador mudou o seu perfil neste meio tempo, e outra atitude emergiu com a cultura da convergência, o que tornou mais complexa a relação de produtores com o seu público alvo:

*Se os antigos consumidores eram tidos como passivos, os novos consumidores são ativos. Se os antigos consumidores eram previsíveis e ficavam onde mandavam que ficassem, os novos consumidores são migratórios, demonstrando uma declinante lealdade a redes ou a meios de comunicação. Se os antigos consumidores eram indivíduos isolados, os novos consumidores são mais conectados socialmente. Se o trabalho de consumidores de mídia já foi silencioso e invisível, os novos consumidores são agora barulhentos e públicos.*²³

Portanto, o público espectador também é parte do programa que busca proporcionar-lhe uma satisfação ativa nesta situação de limites não definidos entre o real e o ficcional. No campo do cinema documental, uma das preocupação de nossos cineastas nas últimas décadas está em explorar a dificuldade de delimitar fronteiras entre o que se constitui o documental (a busca da realidade) e a ficção. Nos *reality shows*, as experiências e discussões realizadas por estes cineastas serão agregadas às práticas narrativas. Por exemplo, as equipes técnicas seguem o procedimento de camuflagem: vestem-se com roupas escuras, falam baixo, buscam não ser percebidas ao registrar os participantes, deixando para as estrelas do programa o espaço da cena tal qual o cinema direto e observacional buscaram empreender.

Entretanto, tal situação está distante da puerilidade da proposta colocada pelo cinema direto, pois não se crê mais na inocência e no despreparo de quem está diante da câmera. Já somos suficientemente educados nas narrativas midiáticas para sabermos que, diante de câmeras, sempre atuamos e, por trás delas, sempre há intervenção. Assim, os participantes se colocam à disposição do jogo de cena, que tem ainda possibilidades de intervenção externa do apresentador. Tornam-se a “mosca na sopa”, segundo denominação do cinema verdade, pois não há possibilidade de serem ignorados. Se não creem que passarão despercebidos, aqueles que se envolvem com o cinema verdade acreditam que então devem, propositalmente, aparecer em cena, provocar os participantes, assumindo, portanto, um estado consciente de intervenção.

Os produtos derivados destas experiências iniciais (propostas nas matrizes do cinema direto e do cinema verdade) foram somados ao surgimento dos telejornalismos, ganhando o tom de informação do imediato da reportagem. Isso também faz parte da amálgama de sentidos que forjou e possibilitou o desenvolvimento dos *reality shows* atuais. Portanto, estes programas são o produto de uma longa trajetória de experiências derivadas das práticas comunicacionais da cultura de massa. A construção de uma história das formas contribui para compreender o lugar sociocultural em que se insere o filme de Brant. No Brasil, a relação entre sociedade e os produtos veiculados em televisão acabou por constituir uma esfera específica e diferenciada de participação política. Por isso, as reflexões desenvolvidas sobre a história das formas televisivas assumem uma relação essencial para percebermos como o filme de Brant pode ser indicado enquanto resultado de apropriações diversas.

Meliorrealismo constrangido

Umberto Eco²⁴, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (série de conferências que realizou na Universidade de Harvard em 1993), ao percorrer os embates entre autor, leitor, a obra e o mundo com os homens que o habitam, afirma: “O problema com o mundo real é que, desde o começo dos tempos os seres humanos vêm se perguntando se há uma mensagem e, em havendo, se essa mensagem faz sentido. Com os universos ficcionais sabemos sem dúvida que têm uma mensagem e que uma entidade autoral está por trás deles como criador e dentro deles como um conjunto de instruções de leitura”.²⁵

A minissérie de Brant teve no *reality show* o motivo inicial da proposta. Entretanto, após anos de consumo televisivo, a maior referência ficcional que possuímos como espectadores permanecem sendo as novelas. Gala e Félix são os nomes fantasias de Marina Previato (videoartista) e Gustavo Machado (ator). Ambos conviveram (não confinados) em um apartamento, e, apesar de não existirem roteiro e falas memorizadas a serem interpretadas, as situações vivenciadas eram previamente combinadas e instigadas ao longo da captação que permanentemente ocorria no apartamento. Por meio de mensagens no celular ou na internet, o diretor direcionava situações para construir o clima da trama.

Na sala, o aparador diante da janela e o parapeito fora desta são espaços utilizados como palcos para serem encenadas as discussões e as reconciliações do casal. Ali se constroem os clímax dos encontros; ao palco, eles se dirigem apenas quando a cena assume o caráter novelesco que espera-se nos produtos televisivos. Esse clima é acentuado pela iluminação (ou ausência desta) que interfere na fotografia e definição da imagem, explorada em seus extremos de granulação. A iluminação do apartamento é natural, convencional, ela não será especial para esse experimento.

Cena 1



A captação foi realizada a partir de câmeras de vigilância instaladas em um apartamento. As imagens eram enviadas para uma ilha de edição instalada em outro apartamento onde o diretor simultaneamente as editava. Isto ocorreu porque a arquitetura das imagens teve por base primeira o processo de escolhas que se faz em programas de TV. Embora esta tenha

²⁴ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 122.

sido a primeira incursão de Beto Brant no meio televisivo, e apesar do argumento original remeter a um programa popular de televisão, o seu desenvolvimento inclui superposição de diálogos com diversos e distintos meios artísticos, desde a própria TV como também a literatura, o teatro e a videoarte. Entretanto, podemos afirmar, o produto final visava a veiculação em sala de exibição de cinema, mesmo que fosse em circuito restrito de exibição (como efetivamente ocorreu).

Entretanto, apesar dessa adversidade tecnológica, Brant segue a ideia de provocar as fronteiras de sensibilidade entre as artes. Ele radicaliza o contraste que é formado entre a contraposição da claridade com a escuridão. O uso desse limite técnico será deflagrador de uma proposta que explora diegeticamente a tensão da linguagem. Se for dia claro, os atores ficarão feitos sombras projetadas dentro do apartamento, sobre a cenografia de antenas que compõe o fundo que se forma. Uma das discussões do casal é feita com a construção de contrastes incômodos, pois a definição da tela é péssima, o granulado toma a imagem, e quando projetado em tela de cinema, o efeito explicita-se ao máximo e, desta forma acaba provocando o desconforto frente ao suporte (a televisão/ a câmera de baixa resolução).

Cena 2



Para se ter ideia do uso diegético do que é uma das adversidades tecnológicas, e de como o diretor busca se não superá-las, integrá-las ao produto que realiza, é interessante analisar outra sequência, em que os atores ficaram no parapeito, portanto, do lado de fora da janela, conversando. Aí, a câmera que os filma não tem o incômodo contraste da iluminação fraca, que não é explorada ao extremo na granulação da tela. A escolha recai em outra câmera, com outra angulação. Na nova tomada escolhida, não se recebe em frontal a iluminação externa. O desconforto da imagem contrastada em péssima definição não ocorre, o que constrói nova concepção na proposta da cena realizada.

Cena 3

O teatro de sombras, que ressalta a discussão no granulado da imagem, mais as antenas de televisão, que forjam uma cenografia, constroem o ambiente de interpretação de uma tensão narrativa assim como assistiria-

mos em uma novela. É ao universo ficcional televisivo que este remete, e ao observarmos o uso cenográfico das antenas de TV como fundo da tela, os personagens interpretam uma tensão comum aos melodramas projetados sobre o casal. Quando ambos estão na claridade do parapeito, fora da janela, não há estas sombras provocadoramente exploradas. Nessa situação, não é o conflito de tensão diegética da narrativa que se quer construir, mas o momento da distensão pacífica e do relaxamento do encontro amoroso já ocorrido, e nesse momento se afirma o romance.



Cena 4

O granuloso, a indefinição das imagens, a parca e precária iluminação, acabaram por provocar em muitos espectadores/críticos a rejeição da obra - principalmente em sala de cinema, onde o produto é agressivo ao olhar, incômodo, e o granuloso da TV explode na tela grande. O produto ficou por demais provocador para a sensibilidade visual. Na televisão, levou a um diálogo direto com os próprios produtos que costumam ser ali veiculados, as novelas e o *reality show*, pois, apesar dos nomes máscaras explicitando o experimento ficcional, o casal nesta trama acabar por embaralhar fronteiras e construir a sensação de veracidade, portanto, de experiência do real.



Para buscar compreender essa obra no seu caráter de representação, acreditamos que devemos retornar o percurso ao espaço da família e da mulher na organização da sociedade, além de como este foi tradicionalmente ficcionalizado nas últimas décadas - por isso a primeira parte deste artigo, quando tratamos da proposta de Huyssen de pensar a cultura de massa como sendo feminizada a partir da modernidade. A temática explorada pelos personagens no filme de Brant, ao se sujeitarem a se expor ao experimento aberto, mesmo que de base ficcional, carrega uma realidade e veracidade de comportamentos e questionamentos às referências do mundo midiático que tomam por base: os *reality shows* e as telenovelas.

Gênero e a tensão das fronteiras de definições

O espaço privado devassado é o primeiro rompante em tela. Neste, vamos usufruindo, a partir de um olhar *voyeurista*, o cotidiano do jovem casal que está se descobrindo e se mostrando, um em busca da sedução do outro. A mulher ali presente assume a ação, ocupando, na sua performance, a afirmação do masculino. O homem, por sua vez, ocupa o lugar do ser desejado, assumindo um papel que tradicionalmente era efetivado pela mulher. Ele se coloca na posição de quem se compraz em ser satisfeito. Entretanto, o narrador onisciente assume a posição de poder: focaliza tanto o desejo relacionado ao homem que se expõe e em cuja exposição é dada a atenção para ser realizada, quanto busca e sempre está atento a olhar e admirar a mulher ali presente. O olhar do narrador, apesar de não se descurar do homem, é eminentemente voltado para a mulher, em simpatia e interesse. Ela também está em exposição, é ser desejado pela câmera que a observa e é quem estabelece com este narrador a cumplicidade da troca de olhares em meio à autoexposição.

A constituição dos papéis femininos na sociedade brasileira perpassaram a atuação desempenhada pelas telenovelas como meio de participação pública, na expressão deste âmbito privado. Na introdução de sua tese, Esther Hamburger²⁶ analisa o assassinato da atriz Daniela Perez e como este fato mobilizou a sociedade: a relação dos atores com os personagens e com a obra fictícia, assim como as punições, sempre muito conservadoras, das personagens femininas nas obras de telenovela. Hamburger demonstra, ao analisar várias produções, como as personagens femininas são invariavelmente punidas com violência caso venham a ferir regras morais da sociedade. Já os personagens masculinos que tenham praticado os mesmos delitos escapam, se não impunes, distantes da punição despendida às personagens femininas. No filme de Brant, ao constituir o personagem da mulher com o poder de produção (ela é quem elabora a videoarte que é apresentada ao final), e o personagem do homem como aquele que aceita e reivindica o papel de ser objeto de desejo, acaba por atuar como um espelho distorcido da sociedade patriarcal, pois a tensiona e provoca.

Há ainda que se discutir o lugar do olhar nas cenas. O olhar é dirigido pelo e para o diretor, selecionado pelo editor, e Gala se exhibe e se coloca como objeto de desejo, expondo-se. Lembremos que o motivo inicial do projeto partiu da ideia de que esse olhar seria direcionado em cumplicidade com o pai de Gala, B. Schianberg. Tal pressuposto torna o experimento muito mais complicado, pois é para o pai que ela está se dispondo a seduzir Felix e a colocar-se como objeto de sedução. Mas esse motivo inicial não está público para o espectador que assiste o filme ou ainda a minissérie. O

espectador somente partilha da postura passiva e convencional de *voyeur* do que se passa neste espaço de intimidade. Portanto, o experimento inicial pressupõe uma perversidade moral e ética muito mais complexa para a relação da crônica da intimidade devassada, podendo sinalizar que esse lugar reprimido e de perversão é, na verdade, o que a sociedade contemporânea vivenciaria.

Cena 5



O clímax da relação de Gala e Félix foi forjado em encenações durante o filme. Para isso, a cenografia do ambiente do apartamento e os limites tecnológicos foram explorados para atentar ao recurso melodramático da crise do relacionamento. Estes momentos eram sempre provocados por Félix, o personagem a reivindicar a satisfação de se sentir desejado, e era atendido por Gala, a personagem que correspondia e atuava satisfazendo-o, mas que sempre quebrava o espaço diegético olhando para a câmera e assumindo a cumplicidade com o espectador. Talvez pudéssemos lembrar aqui o mito de Narciso, e nisso, estaríamos nos referindo à permanência das representações do masculino e do feminino em termos de gênero binário. Félix, como Narciso, apaixonado por si mesmo, encontra em Gala, correspondendo a Eco, o olhar apaixonado a lhe alimentar. Entretanto, o olhar de Gala para a câmera, quebrando a cena ao encarar o espectador e mostrando-se consciente de sua presença fere essa leitura direta. A quebra da quarta parede transforma o ato a partir da explicitação da cumplicidade com o *voyeurismo* do espectador. Este participa do espaço privado, que se afirma, na verdade, como uma mescla entre o público e o privado, tal qual discutido no início deste artigo.

O amor segundo B. Schianberg resvala na discussão do melodramático como alternativa para a movimentação narrativa, mas fica envergonhadamente posicionado em distância crítica a este tipo de representação, ou seja, nem desconstrói criticamente o melodrama novelesco e nem o assume descaradamente. As *personas* dos personagens estão calcadas na verossimilhança, com características da verdade da intimidade, recurso usado para se buscar o diálogo com um espectador idealizado. O filme de Brant pode ser entendido como pertencente à tradição melodramática, alimentada na atualidade pela presença constante das novelas e dos *reality shows* em nosso cotidiano. Ele apresenta as tensões de gênero que recorrentemente

²⁷ Ver SENNETT, Richard, *op. cit.*, e GARCÍA CANCLINI, Néstor, *op. cit.*

²⁸ Ver GARCÍA CANCLINI, Néstor. *El mundo entero como lugar extraño*. Barcelona: Gedisa, 2015.

assistimos e é produto da maneira como nos manifestamos em nossas práticas culturais.

No filme, os personagens mantêm de maneira tensa os papéis de gênero, homem e mulher, sendo que há ambivalência na performance de cada um. Ela assume tons daquilo que na nossa sociedade seria considerado masculino e ele, do feminino, mas conservam no conjunto os lugares destinados na sociedade burguesa a homens e mulheres. Ela permanece no espaço doméstico, apesar de trabalhar neste espaço e de planejar abrir um atelier para desenvolver suas produções, e ele é seu convidado no apartamento, mas não efetua atividade que não seja do papel de homem. Sempre em visita de prazer, ele se mantém distante de tarefas domésticas. Ela é a rainha do lar, e ele atua em humilde postura feminina (ou ainda a profissional para a videoarte em produção) para adentrar neste lugar ao solicitar permissão e reivindicar atenção.

Os produtos midiáticos, ao embaralharem as fronteiras entre o real e o ficcional, ao construírem *reality shows* e ao obterem um imenso retorno em participação massiva da sociedade estão correspondendo à ansiedade de pertencimento e atuação da mesma. Diferentemente do que se tem diagnosticado, os programas não são a invasão e exposição do espaço privado, mas, de maneira às avessas, e pensando o caso brasileiro em específico, parte constitutiva de como nos manifestamos como sociedade publicamente.

Menosprezados pelo mal gosto do *voyeurismo* que exploram, pela miséria narcísica em que atuam, pelo grotesco de seu formato, pela fama estelar calcada na vaidade e na ambição moralmente condenável de tantos que são e querem ser seus participantes, os *reality shows* são nossa representação em sociedade.²⁷ Eles nos representam porque são parte constitutiva e ativa deste mundo social em que nos encontramos, onde os espaços público e privado mal foram separados e onde os meios de comunicação de massa, com seus produtos, passaram a atuar como mediadores da vivência em sociedade. Dependentes da recepção, devem considerar o “público” como parte ativa da complexa esfera em que atuam.²⁸ No mundo digital, a reivindicação de participação cresce em proporções ainda distantes de serem compreendidas, abarcando de maneira crescente as possibilidades trazidas pelos novos espaços de comunicação via internet, celulares, e redes sociais em variados dispositivos.

Creemos que o espaço público não pode mais ser educado e controlado a partir de um projeto ilustrado ideal como o defendido em outros tempos. A concepção de progresso, subjacente a esta leitura, não parece coadunar com o tempo imediato no qual estamos imersos, e nesse sentido, Hartog e Kosseleck são elencados para discutirmos a percepção do presentismo. Os produtos midiáticos e a maneira como estes operam na sociedade geram uma cacofonia entre a participação cidadã (idealizada como igualdade de direitos políticos) e a maneira como as apreensões culturais se dão na prática, tensionando a correlação de existência do ser-no-mundo. Cabe agora buscarmos outras alternativas para podermos nos relacionar em sociedade, que seguem em rede e em grande velocidade.

Artigo recebido em abril de 2015. Aprovado em junho de 2015.