

ALGUNS DETALHES TÉCNICOS DA FABRICAÇÃO DO BISCOITO FINO

**Um breve exame do processo criativo por trás das
obras audiovisuais do diretor de cinema e televisão
Luiz Fernando Carvalho**

Paula SALAZAR[□]
João Amaral GURICK^{□□}

RESUMO

As produções audiovisuais do diretor Luiz Fernando Carvalho não se encaixam aos padrões aos quais os telespectadores já estão habituados, seja na televisão ou mesmo no cinema. Tal iniciativa faz parte de um processo de inovação na teledramaturgia brasileira e contemporânea (neste caso, pela emissora de televisão Rede Globo). Este artigo pretende discutir alguns importantes aspectos do processo criativo por trás das produções audiovisuais

[□]Arte-educadora e coordenadora de projetos culturais. Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Bacharel em Artes Plásticas / Licenciatura em Educação Artística (UNICAMP). e-mail: pa.salazar@uol.com.br

^{□□}Jornalista com graduação em Comunicação Social (Instituto de Ensino Superior de Brasília - IESB). Mestrando do Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); bolsista (CNPq). e-mail: gustrick@gmail.com

dirigidas por Carvalho: as referências (externas) às artes visuais e as referências (internas) à memória dos membros da equipe de produção.

Palavras-chave: Luiz Fernando Carvalho; processo criativo; teledramaturgia; artes visuais; história da arte.

ABSTRACT

The audiovisual production of the director Luiz Fernando Carvalho does not fit the standard model of television and movie production everyone is already familiar with. Such initiative is part of a process of innovation on the contemporary Brazilian television drama (in this case, by the network Globo). The aim of this paper is to discuss some important aspects of Carvalho's creative process: the (external) references to visual arts and the (internal) references to the memory of the production staff members.

Key words: *Luiz Fernando Carvalho; creative process; television drama; visual arts; history of art.*

Areas de fronteiras são sempre problemáticas. No mundo estritamente físico, não é difícil ouvir falar que cercas ou muros (que separam quintais ou países) sejam fruto de acaloradas discussões e, não raras vezes, de brigas. No campo teórico e especificamente na área da Comunicação, as coisas não são diferentes. Até onde pudemos procurar nas inúmeras páginas que foram dedicadas ao tema, nunca se descobriu com exatidão as coordenadas da fronteira que separa a alta cultura (considerada fina, erudita e inacessível para aqueles que estão em baixo) da baixa cultura (considerada brega, popular e, embora seja, por definição, acessível a todos, é objeto de notável desprezo por aqueles que estão em cima). É justamente neste ambiente, nesta zona fronteira que surgiu uma interessante profecia do escritor brasileiro Oswald de Andrade: “*um dia a massa comerá o biscoito fino que fabrico*”.

É também nesta mesma zona de fronteira que surgem as produções audiovisuais do diretor Luiz Fernando Carvalho cujo processo criativo

apresentaremos neste artigo. Longe de proclamar a concretização daquela profecia, a intenção aqui é demonstrar como Carvalho consegue mobilizar a estrutura de uma das mais bem equipadas redes de televisão do país para produzir algumas obras audiovisuais que fogem ao modelo consagrado e já desgastado (sob alguns aspectos) de produção de teledramaturgia. Não é que a “massa” finalmente passou a consumir “biscoitos finos”, mas o que é importante enfatizar é que, inicialmente, o próprio desgaste no modo de produção de biscoitos (que podemos chamar de) não-finos abriu um espaço de experimentação na televisão que possibilitou certa margem de manobra a alguns produtores e diretores que, então, podem passar a refinar suas produções audiovisuais com um detalhamento técnico e um amplo quadro de referências (geralmente emprestadas do panteão de grandes artistas da cultura universal ou brasileira) que não estavam disponíveis dentro do modelo padrão de produção. Além do mais, estas inovações vão gradativamente esvaziando os argumentos a favor de divisões rígidas e os próprios termos “*massa*” e “*biscoito fino*”.

Do ponto de vista da produção audiovisual, um dos mais notáveis “limitadores de criatividade” do consagrado modelo de teledramaturgia é o sistema de trilhos. Este sistema consiste numa estratégia das emissoras para que a programação esteja sempre em sintonia com as expectativas do espectador. Tal estratégia é baseada em pesquisas que acompanham a oscilação dos índices de audiência e se mostrou muito eficiente do ponto de vista comercial desde que foi inaugurada pela TV Globo na década de 70. Aliás, não é nenhum exagero afirmar que a consolidação desta forma de contar histórias (a telenovela) deve-se, em alguma medida, à identidade que este tipo de produto consegue criar com o público justamente por este fator de interação. Uma prova cabal do sucesso deste modelo é a cristalização da grade de programação da Globo (que há décadas apresenta as telenovelas como âncoras do seu horário-nobre). Porém, como tem ficado cada vez mais evidente à luz de algumas pesquisas realizadas recentemente, este modelo de “trama em aberto” tem seus limites. Os pesquisadores Silvia Borelli e Gabriel Priolli (2000, p.27) se basearam em resultados apresentados pelo Relatório da Pesquisa Qualitativa (Quali) para afirmar que é “*praticamente unânime* a constatação de que as novelas, na atualidade, perderam sua capacidade de prender o espectador à trama,

de o emocionar”. Esta perda da “capacidade de prender” tem consideráveis impactos para as televisões comerciais, uma vez que é tal capacidade que atrai os anunciantes, que, por sua vez, sustentam financeiramente a produção da telenovela (e tornam seus custos de produção relativamente baratos e rentáveis se comparados a outros programas). Pode-se ver (de maneira simples) a lógica subjacente a este processo: sem audiência (digamos, fiel), não há verba publicitária suficiente para manter a “máquina de fazer sonhos” funcionando. Segundo Borelli e Priolli (2000) a perda da capacidade de prender o espectador tem origem logo no elemento responsável pelo sucesso das telenovelas, sua abertura, sua flexibilidade.

Esta abertura e flexibilidade não podem ser lidas como indícios de liberdade criativa do produtor porque os caminhos narrativos destas obras audiovisuais (produzidas dentro deste modelo) são determinados por interesses comerciais. Tal abertura não diz respeito à liberdade para criar ou produzir, mas apenas à liberdade para fazer a escolha certa, ou seja, aquela escolha que poderá atrair mais anunciantes. Portanto, a própria fórmula do sucesso das telenovelas, quando utilizada excessivamente, começa a perder seus “encantos”. É neste cenário, ávido por inovações, que encontramos o trabalho de Luiz Fernando Carvalho e, diga-se de passagem, esta é uma localização realmente privilegiada para a ambiciosa proposta de reeducação a partir de imagens e conteúdos citada pelo diretor em diversas entrevistas:

(...) O caminho é mesmo solitário para quem pretende que seu trabalho seja expressão de uma verdade. Mas esse não é um limite imposto pela TV, está em tudo o que nos cerca. De minha parte, continuo acreditando que se faz necessário aos artistas e aos especialistas que trabalham em televisão pensar em uma nova missão para a televisão. Essa nova missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação, uma reeducação a partir das imagens e dos conteúdos. Todo o meu esforço em programas de diversos formatos será sempre, em primeira instância, o de propor uma ética artística verdadeira para a TV. Minha estética é apenas uma pequena consequência disso (...) [1].

Portanto, Carvalho está na fronteira, nos limites de um modo de produção audiovisual (hegemônico das televisões comerciais) que já não funciona eficientemente nem para os próprios fins de lucro imediato com

a venda de publicidade. É a partir dessa ou ainda nessa área fronteira que Carvalho consegue atuar. Pode-se dizer que sua proposta começa onde acaba a eficiência do modelo hegemônico de televisão. Mas começa, para, na linguagem utilizada pelo próprio diretor, subvertê-lo e não para continuá-lo ou substituí-lo.

ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

Entendemos por “análise do processo criativo” um estudo detalhado sobre o desenvolvimento da capacidade de criar, desde sua concepção original, isto é, a idéia inicial até a realização ou a concretização do próprio ato criativo. Para Ostrower (2001, p. 5), “criar corresponde um formar, um dar forma a alguma coisa a alguma coisa. Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se o configura”.

Portanto, a capacidade de criar começa por uma necessidade de expressão interior que configura-se originalmente por um sentimento de inquietação e que depois dá lugar a uma idéia. Neste processo primordial, torna-se evidente a necessidade de se buscar algum modo de visualização que favoreça a ordenação da idéia. Por exemplo, para alguns artistas, a visualização se configura inicialmente em anotações e discussões e passa conseqüentemente à coleção de leituras de apoios, fotografias, filmes, desenhos e reflexões de trabalhos anteriores por ele realizados. Algo interessante a ser notado na carreira de Luiz Fernando Carvalho é como certa inquietude com relação ao seu próprio processo criativo o levou a sair do meio televisivo, trabalhar durante algum tempo no cinema para depois retornar à televisão. Nos seus primeiros trabalhos de teledramaturgia já podemos encontrar elementos visuais e conceitos que tentam fugir do modelo padrão de produção. Por exemplo, a detalhada composição de contraste que é proporcionada pelo jogo do claro – escuro é utilizada constantemente em todas as suas obras - desde a novela ‘*Renascer*’ (de 1993, portanto ainda nesta primeira fase na TV) até a mais recente microssérie, ‘*Capitu*’ (2008), adaptada do livro ‘*Dom Casmurro*’ de Machado de Assis. Esta última adaptação é parte do Projeto Quadrante [2].

Porém, segundo Carvalho, naquele momento ainda não havia um ambiente que lhe permitisse a liberdade de criação e expressão para romper o ciclo de repetição ao qual ele mesmo dizia estar preso:“(...) o que propunha dava o tal retorno pra TV, o ibope, mas eu parei por aí. Não consegui mais me renovar dentro disso. Me senti repetindo, me copiando” (CARVALHO, 2002, p. 30). Então, o diretor voltou-se para o cinema, um espaço e um meio onde haveria mais espontaneidade e liberdade de criação. Pode-se dizer que o cinema naquele momento da carreira de Carvalho representava uma espécie de exílio criativo:

Para mim o cinema é sagrado. É um espaço sagrado e um espaço de que não entro e saio com qualquer coisa e nem por qualquer coisa. Estou querendo te dizer que eu já fui muito procurado para prostituir esse espaço e não o fiz. Resolvi preservá-lo e só entrar nele quando realmente tiver muita fé. [3]

Escolhido o meio (o cinema), Carvalho procurou um texto que o “colocasse contra a parede”, fazendo-o recomeçar e desvincular-se do condicionamento adquirido (durante o tempo que esteve na televisão). O livro escolhido para a adaptação para o cinema foi *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar. Segundo palavras do próprio diretor, este filme foi um “divisor de águas” em sua carreira porque o possibilitou refletir sobre a linguagem audiovisual e também favoreceu a retomada de rigor estético.

Entretanto, após sua expedição (esteticamente exploratória) no cinema, um terreno onde a liberdade para criar é relativamente maior, Carvalho começa a preparar sua volta para televisão. O que teria motivado este retorno? Ainda no período de divulgação do filme *Lavoura Arcaica*, o diretor foi a diversas regiões do Brasil, visitou cidades que não possuíam cinema ou teatro e, a partir dessa experiência, notou que, apesar do cerceamento imposto pelo modelo consagrado de se contar histórias na televisão, este meio tinha um público infinitamente maior que o cinema. Este ponto seria incontornável... Trocando em miúdos, este seria um ponto no qual um produtor cultural ou um artista deve escolher entre fabricar biscoito fino (definitivamente) para poucos ou fabricá-los (possivelmente) para muitos. O retorno ao meio televisivo e a própria idealização do projeto quadrante são claros sinais que Luiz Fernando Carvalho escolheu

a segunda opção. Porém, acreditamos que o fator responsável por esta escolha não foi apenas o alcance maior da TV, o tamanho da audiência, mas, principalmente, o “tamanho” da inquietude do diretor com relação ao modo padronizado de se fazer televisão no país. Aliás, é dessa inquietação que vai surgindo aos poucos os complexos processos de construção dos produtos audiovisuais que possam aparecer como alternativa aos modos padronizados e consagrados de se contar histórias na televisão. Os primeiros índices desta proposta alternativa são as verdadeiras danças entre linguagens de origens diversas promovidas pelo diretor que são possibilitadas, em última análise, pelo seu processo criativo diferenciado. Algumas de suas obras audiovisuais, embora estejam ainda distantes dos hábitos interpretativos do telespectador e, às vezes, nos pareçam corpos estranhos à grade de programação de televisões comerciais, elas realmente parecem terem partido de um inovador convite para que linguagens e recursos do teatro, do cinema, da literatura e da televisão participem de um só e mesmo baile de sons e imagens.

Com relação a esta mistura, este hibridismo de linguagens presente nas microsséries elaboradas pelo diretor e sua equipe, focalizaremos o processo criativo em duas direções. Em primeiro lugar, faremos uma breve alusão às referências externas (geralmente às artes plásticas...) utilizadas para montagem dessas obras audiovisuais. Em segundo lugar, vamos tentar expor as referências internas utilizadas, isto é, a memória da própria equipe de produção. Entendemos que estes pontos, estas duas direções e, principalmente a segunda, à qual daremos mais atenção neste artigo, são verdadeiros diferenciais do processo criativo de Luiz Fernando Carvalho.

DE FORA PARA DENTRO – A NOBRE E ESNOBE INCORPORAÇÃO DE REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS À PRODUÇÃO DA TELEDRAMATURGIA

A busca por um modo alternativo de contar histórias na televisão passa necessariamente por novas maneiras de mobilizar a linguagem audiovisual. Para isso, Carvalho tem procurado inspirações que parecem distantes dos quadros de referências geralmente utilizados na televisão comercial e também procurado recursos já utilizados em outros meios mais

próximos da TV, como o cinema. As roupas utilizadas pela personagem Maria (interpretada por Letícia Sabatella em *Hoje é dia de Maria - Jornada 1* - 2005) ou pela personagem Heliana (interpretada por Mayana Neiva em *A pedra do Reino* - 2007) dificilmente poderão ser encontradas à venda em alguma loja de departamentos nos melhores shoppings do país. Até pela delicada elaboração e pela riqueza de referências históricas e artísticas é difícil que estas roupas estejam disponíveis (mesmo para aluguel) nas melhores lojas de fantasias. Aliás, estas preocupações não parecem ocorrer a Carvalho e, se ocorrem, não parecem afligi-lo.

A arquitetura da vestimenta da personagem Maria lembra as bailarinas retratadas em alguns quadros do francês *Edgar Degas* (1834-1917) [4]. A impressão do tecido retratado nos vestidos dos quadros [5] do pintor neo-clássico e pré-rafaelita John William Waterhouse (1849-1917) possuem uma leveza e uma certa transparência que são semelhantes às saias de Maria, que, aliás, são feitas de tule. As flores que Maria usa como adornos possuem a mesma delicadeza da natureza e dos cabelos da primeira Ofélia (pintura a óleo - *Ophelia*, - 1889). Já a composição da personagem Heliana é muito semelhante à de algumas pinturas de Klimt (*Danae*, 1907 - *Music II*, 1898) e D.G. Rossetti (*La Ghirlandata*, *Bridgehall* - 1850). Estas pinturas fundamentaram composição da figura de Heliana juntamente com outros trabalhos que a remetem à Idade Média.

No livreto chamado ‘*Cadernos de Filmagem*’, publicado por Carvalho (2007), encontramos a confirmação dessas referências e mesmo que não estivessem escritas e fossem, assim, confirmadas, apreciadores, pesquisadores e estudantes de artes as reconheceriam.

Outra notável função encontrada e explorada detalhadamente no trabalho de Luiz Fernando Carvalho e que foi trazida e adaptada de outro meio (artes visuais) é a função atmosférica. Segundo Aumont, os pintores como *Rembrandt* e *Lorrains* desenvolveram esse efeito com uma utilização calculada da iluminação para delimitar as regiões significativas, banhando o quadro totalmente ou por partes, cuja conotação concedida levaria à apreciação do quadro como um todo. Para o autor, *Lorrains* torna-se mestre na difusão da luz solar em diversos momentos do dia e das estações do ano em suas pinturas sem apresentar o sol de forma direta.

Com base neste referencial, podemos notar que o efeito produzido pelas sobreposições das cores utilizadas tanto na pintura como no trabalho do diretor através da iluminação possui um teor plástico e dramático.

No processo criativo de Luiz Fernando Carvalho, notamos que a pesquisa pictórica serve para alcançar uma atmosfera que torne a obra capaz de se concretizar de forma coerente e, dessa maneira, permitir que o espectador sinta e conheça o aspecto da época e também os sentimentos dos personagens. Na montagem das cenas comandadas pelo diretor a luz tem esse papel fundamental de evocar os sentimentos dos personagens e a atmosfera daquele momento. Nestes casos, é como se estas emoções e estes sentimentos transbordassem da interioridade dos personagens e se alastrassem pelo ambiente criando, assim, uma atmosfera coerente com a narrativa. Este é evidentemente um processo de tradução intersemiótica. Neste caso, a luz transfigurando-se em sentimentos.

A incorporação destas referências visuais às microséries analisadas é responsável por grande parte de sua riqueza e refinamento estético. O casamento entre imagem e som (trilha-sonora) parece seguir este mesmo caminho. Entretanto, voltemos nossa atenção para aquela outra direção do processo criativo do diretor a que nos referimos.

DE DENTRO PARA FORA - O LONGO E TRABALHOSO CAMINHO DA MATERIALIDADE DO SIGNO AO DEVANEIO DO TELESPECTADOR

Uma das peculiaridades que encontramos na análise do processo criativo de Luis Fernando Carvalho é o importante papel da memória na construção dos personagens e das atmosferas destas obras audiovisuais. Aquilo que o telespectador vê quando a microsérie está pronta e acabada passando diante de seus olhos foi construído, de certa maneira, de dentro para fora. Mesmo quando está trabalhando na adaptação de determinado livro para a televisão, Carvalho não se contenta em usar imagens e palavras apenas em suas funções meramente descritivas com intuito de ser fiel ao texto original. É notório que parte da originalidade e do “realismo” (ou do efeito estético) destas obras audiovisuais é devida

a outros recursos claramente mobilizados durante o processo criativo: a memória dos membros da equipe de produção. Este ponto pode ser sintetizado por uma frase por diversas vezes repetida pelo diretor e fixada na parede do local de ensaios da microssérie *A Pedra do Reino* (2007): “*como conhecer as coisas, senão sendo-as*” [6].

Segundo Ostrower (1995, p. 20), a memória seria uma retenção de dados já interligados em conteúdos já vividos, carregados de sentimentos, ativados por situações novas que reavivam este conteúdo anterior e que podem promover outras reflexões e, assim, acabam contribuindo para estabelecer novas relações e formas abertas de associações.

A pesquisa elaborada em diversas fontes, anotações, fotografias, etc. são peças que constroem a memória da obra. Então, todo o emocional e percepções do artista são levados para a ficção. Para Ostrower (2001, p. 19), as intenções se estruturam junto com a memória e servem de guia para alternativas à medida que aquelas se fazem conhecer. Então, a consciência vai se expandindo conforme as formas associativas percorrem o passado, presente e futuro num crescente desdobramento na experiência de vida de cada indivíduo. Assim, a autora conclui que a ativação da memória apóia-se em certos contextos e não em fatos isolados. As características de determinadas situações referem-se a conteúdos de ordem afetiva e de estados de ânimo, alegria, tristeza e medo, conteúdos então, ligados à ordem vivencial. Nessa carga vivencial, o seu conteúdo anterior é a cada instante lembrado (resgatado) por uma situação nova e reconfigurado novamente por ordenações semelhantes àquelas da percepção. Nesse ponto, estamos nos limites entre o que lembramos e o que imaginamos. “Lembrar não é reviver mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens de hoje as experiências do passado” (SALLES, 2000, p. 100).

No trecho abaixo podemos perceber como a própria memória do diretor teve (e tem) um papel fundamental no processo criativo.

(...) Um dia eu ia ter que falar, não é isso? Como estou falando agora. Um dia eu ia ter que fala através de um filme, não ia? Liberar uma linguagem, uma verdade. Intuitivamente eu não pressentia como, era uma necessidade e só. Era isso que o silêncio me dizia, não saberia dizer se através de um desenho, ou de um filme, não me importava, eu tinha

que me expressar e isso era tudo. Oferendar-me, e então talvez aquele antigo mundo silencioso ganhasse sentido. O vocabulário para isso eu já intuía desde menino, a experiência com os próprios sentidos, com o olhar e principalmente, com a memória (...) (CARVALHO, 2002, p. 24).

É neste sentido que memória torna-se fundamental para o desenvolvimento das obras audiovisuais sob análise. É justamente por envolver um conjunto de experiências (prévias) que a memória funciona nestes casos como uma “biblioteca cognitiva”. E paradoxalmente este reservatório de “realidades vividas” (pessoal e coletivamente) tem um importante papel naquilo que Carvalho chama de fabulação:

Só ultrapassamos a mera construção técnica de um filme, se formos capazes de gerar uma fabulação, um sonho com tamanha força de contaminar o escuro do cinema como uma peste, é necessário criar um estado de vidência, de transformação, de imaginação [7].

Dessa forma, ao utilizar a memória pessoal de membros da equipe, um cenário ou figurino, por exemplo, são construídos também de dentro para fora, isto é, aqueles responsáveis por estas pequenas (mas importantes) partes do espetáculo não tem como referência apenas um modelo externo (tal como um script ou, em alguns casos, as cores ou as roupas da moda), mas a própria vivência. Este processo torna-se mais evidente na construção de personagens das minisséries ou microsséries dirigidas por Carvalho. Existe uma declarada intenção, portanto, de se elaborar uma linguagem audiovisual que convença o telespectador não por meramente parecer, mas por realmente ser. Assim, Carvalho pode fazer com que as técnicas cinematográficas se tornem invisíveis, isto é, sejam absorvidas inteiramente pelas formas expressivas (OSTROWER, 1995, p. 18) dando lugar ao ambiente propício para o devaneio do espectador.

Para gerar sensações no espectador é necessário, de acordo com o diretor, criar a fabulação de uma maneira tão intensa que possa envolvê-lo. A fabulação, para Luiz Fernando Carvalho (2002, p. 104), é uma determinada maneira poética de se ver, sentir e interpretar a realidade, na qual o indivíduo fantasia ou devaneia sob uma base real. Este olhar poético sobre o real precisa ser representado em linguagem audiovisual e

é justamente esta representação que precisa ser trabalhada, se necessário à exaustão, para não se tornar meramente descritiva, o que empobreceria a narrativa, o enredo. No trecho abaixo o diretor descreve o processo da visualização juntamente com as associações do mundo imaginativo que tem origem nas lembranças de experiências anteriores e interiores (a biblioteca cognitiva). É importante notar como as associações (livres ou de origens completamente desconhecidas) são fundamentais para dar corpo à obra. E o que é também notório com relação a este ponto, onde o acaso e os sentimentos formam dois lados de um mesmo processo criativo, é como estamos longe das associações e das referências racionais impostas por critérios comerciais:

Você lê um determinado texto e essa coisa, ou você vê ou não vê, e acho que é isso, e então, se você vê, os teus sentidos estão trabalhando a serviço daquela visualização e estão trabalhando um pouco independentes da tua condição racional. Ao que sinto, a condução racional trabalha apenas numa primeira estância nesse jogo, sabe... Você está lidando com conteúdos que você nem sabe de onde estão vindo(...) Vem de outros momentos também que você nem se deu conta de que você capturou, entendeu? E que estão sendo reelaborados ali, estão no jogo, entraram e pronto (...) (CARVALHO, 2002, p.105).

De acordo com Ostrower (2001, p. 20), tais associações nos levam para o mundo da fantasia, uma espécie de mundo experimental. A forma com que Carvalho trabalha com a visualização é uma clara referência às associações do mundo imaginativo derivado das lembranças. Portanto, a própria fabulação depende da capacidade para associar objetos e eventos bem como a capacidade de direcioná-los e organizá-los mentalmente. Neste caso, estamos diante de um modo de pensar que se organiza por meio da visualidade.

Antes de concluirmos este artigo, é importante frisar que a forma que o diretor descobriu para levar a equipe a caminhar na mesma fluência criativa foi trabalhar (seja qual for a área de atuação) e ensaiar desde cedo nas locações ou nos estúdios onde seriam realizadas as gravações. Este é uma maneira de criar uma identificação com o próprio projeto a ser começado. Esse processo vai além de uma troca de interações sociais e criativas e acaba por desembocar no reconhecimento de seu espaço,

ou seja, retratando seus próprios gestos de criação, recebendo estímulos para manter a sua sensibilidade aberta e ter um relacionamento com o espaço criado como obtenção ou celeiro de conhecimento sobre o próprio processo ali criado – “o espaço pode ser visto como uma exteriorização da subjetividade” (SALLES, 2006, p. 54). A criação deste espaço, desta atmosfera de produção geralmente é responsabilidade do diretor. E é justamente este espaço que permite o próprio fazer dos signos audiovisuais que serão posteriormente experimentados e interpretados pelo telespectador (ou *consumidos*, para utilizar uma “linguagem mais comercial”). É este espaço que é capaz de evocar vínculos, estabelecer uma linguagem, uma essência, criar um discurso corporal e uma familiaridade entre o grupo. Nestas obras audiovisuais, tal espaço não só foi possibilitado pela criatividade de Luis Fernando Carvalho e pela infra-estrutura da TV Globo como funcionou de abrigo para a criação, memória, imaginário que foi ao poucos se transformando conforme os interesses e buscas artísticas de todos que estiveram sob a sua direção. Este processo criativo marcado pelo hibridismo (e porque não dizer pela interdisciplinaridade) mostra-se importante não só para a televisão, mas para qualquer área na qual haja algum interesse em evitar a fragmentação causada por especialidades rígidas e desconexas. Ao estimular que figurinistas, cenógrafos, iluminadores, maquiadores, atores, fotógrafos, artistas plásticos, etc. passem por outras áreas que não sejam as suas, o diretor permite que cada parte tenha noção de outras partes e do todo (da atmosfera da obra). Portanto, tal processo criativo pode ser considerado um exemplo também para áreas acadêmicas que sofram de cegueiras motivadas pela especialização excessiva e obtusa.

A mensagem que pode ser lida nas entrelinhas dos trabalhos recentes do diretor é que obras audiovisuais produzidas especificamente para a televisão não são menos dignas de serem respeitadas pelo simples fato de terem sido feitas para TV. A televisão não precisa de seguir sempre os modelos já consagrados de produção nem de ser considerada (previamente) como um meio inferior ao cinema ou à qualquer outra mídia. Parece que para Carvalho, o suporte (longe de ser um incontornável limitador de criatividade artística) pode ser encarado como uma verdadeira fonte de possibilidades (desde que se saiba como e

o que negociar...). Afinal, até onde sabemos, as “tecnologias” ainda não adquiriram pernas próprias.

Portanto, acreditamos que não só são plenamente possíveis maneiras alternativas de contar histórias na televisão como temos bons motivos para acreditar que aquela linha imaginária traçada com inabalável exatidão separando a alta cultura da baixa cultura é, afinal, aquilo que realmente parece ser: fruto da imaginação (às vezes, pouco fértil) de alguns teóricos...

NOTAS

[1] Entrevista com Luiz Fernando Carvalho realizada e transcrita por Cleber Eduardo no dia 07/05/2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG64221-6011,00-PEROLAS+PARA+MUITOS.html>> [Acesso em: 20 jul. 2004].

[2] O projeto Quadrante está sendo realizado em parceria com a TV Globo. Este projeto pretende transpor para a televisão quatro obras literárias e assim propor uma reflexão sobre a cultura brasileira. As primeiras obras foram A Pedra do Reino (baseado no livro homônimo de Ariano Suassuna) e Capitu (baseada no livro Dom Casmurro do escritor Machado de Assis); as próximas serão: Dois Irmãos (do amazonense de origem libanesa Milton Hatoum); e, por último, Dançar Tango em Porto Alegre (do gaúcho Sérgio Faraco). É necessário enfatizar que tal projeto “entra” ou “se encaixa” na grade de programação da Globo em um horário específico para o tipo de experimentação (ao qual Carvalho parece almejar), ou seja, o horário reservado para as minisséries ou microsséries é realmente um lugar (lôcus) para experimentação de formatos e linguagens audiovisuais. Este “laboratório estético-audiovisual” é um espaço que parece ter sido aberto, em última análise, pela crise dos formatos consagrados de produção de teledramaturgia e a sua manutenção (ou permanência) é uma consequência da incessante busca por inovação (típica de qualquer crise).

[3] Entrevista com Luiz Fernando Carvalho realizada e transcrita por Alexandre Werneck. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm>> [Acesso em: 20 jul. 2008].

[4] Edgar Degas - Dançarinas em Rosa; Degas - Dance Class. A data das obras está entre 1871 e 1874.

[5] John William Waterhouse - Ophelia, 1889.

[6] Esta frase foi retirada do diário do poeta brasileiro Jorge de Lima. Pode-se encontrar esta referência na palestra do filme Lavoura Arcaica (2001) do 36º Festival de Brasília de Cinema e literatura, na qual o diretor expõe o principal fio condutor de seu processo de criação.

[7] Essa afirmação está presente em: <http://www.lavouraarcaica.com.br/trabalho.swf> •

REFERÊNCIAS

BORELLI, Sílvia Helena Simões e PRIOLLI, Gabriel. *A Deusa Ferida*, Por que Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.

CARVALHO, Luis Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo, Ateliê editorial, 2002.

_____. “Pérolas para muitos”. Entrevista realizada e transcrita por Cleber Eduardo em 07 maio 2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG64221-6011,00-PEROLAS+PARA+MUITOS.html>> [Acesso em: 20 jul. 2004].

_____. *Cadernos de Filmagem do diretor Luiz Fernando Carvalho e Diário de Elenco e Equipe*. Transposição do Romance ‘A Pedra Do Reino’, de Ariano Suassuna. São Paulo: Ed Globo. 2007.

_____. “Luiz Fernando Carvalho não está grávido”. Entrevista realizada e transcrita por Alexandre Werneck. In: *Contracampo* 52. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm>> [Acesso em: 20 jul. 2008.]

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mario Ortiz. *Telenovela – História e Produção*. Ed. Brasiliense: São Paulo. 1989.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos criativos*. 15ª edição, S. Paulo: Ed. Vozes, 2001.

SALLES, Cecília. *Redes de criação*. São Paulo: Ed. Horizontes, 2006.

Filmografia

CARVALHO, Luiz Fernando. *Lavoura Arcaica*, Globo Vídeo, 2001.

_____. *Os Maias*, Globo Vídeo, 2001.

_____. *Hoje é dia de Maria*, Globo Vídeo, 2005.

_____. *A Pedra do Reino*, DVD Vídeo, 2007.