

***O Amor Segundo B. Schianberg*, de Beto Brant, e a experiência do real na intimidade devassada de um jovem casal, Gala e Félix.**

Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo\*

Nesta obra de Beto Brant, *O Amor Segundo B. Schianberg* (2009/10), somos observadores do relacionamento que se estabelece entre dois personagens protagonistas: Gala, uma videoartista, e Felix, um ator. Ao longo da trama, ficamos sabendo que ela quer produzir uma videoarte e quer Felix como modelo. No transcorrer do tempo, observamos o desenvolvimento destas relações, tanto a preparação da videoarte quanto o cotidiano amoroso de ambos, que estão permeados de paixão, afetos, distanciamentos, indiferenças, carinhos, maldades: como em um *reality show*, *voyeuristicamente* somos seduzidos pela ficção de usufruir a intimidade de um casal em descobrimento mútuo. A intenção do diretor é a de produzir criticamente a experiência do real de intimidade que tal produto audiovisual tem, por princípio, explorado e desenvolvido nos últimos anos.

O filme de Beto Brant nasceu originalmente como uma minissérie apresentada na TV, que depois foi editada como longa-metragem. Antes disso, passou por outras intervenções no circuito de festivais para aí sim ser lançado como filme em circuito comercial de cinema. A minissérie *O Amor segundo B Schianberg* de Beto Brant (2009) possui quatro episódios e foi desenvolvida para o projeto televisivo Direções III, em parceria entre a TV Cultura, a TV SENAC e com a produtora de Beto Brant, a Drama Filmes. Ela foi apresentada durante as quatro semanas do mês de agosto de 2009, simultaneamente, nos dos canais de tv em dias distintos. Na negociação realizada entre os produtores foi incluída a permissão para que desta experiência televisiva o diretor pudesse reeditar o material e o exibisse em sala de cinema como filme de longa-metragem. O filme permaneceu em cartaz, em São Paulo, por cerca de três meses no Espaço Unibanco/Augusta de Cinema em 2010 (tendo estreado na sexta-feira de carnaval daquele ano).

O produto audiovisual foi todo encaminhado no sentido da experimentação, tanto da exploração da linguagem audiovisual em relação aos recursos tecnológicos,

---

\* Doutorado em História Cultural Unicamp e professora de História na Faculdade Cásper Líbero, São Paulo.

como também, Beto Brant pretendia uma realização crítica do produto vindo do modelo televisivo.

A captação foi realizada a partir de câmeras de vigilância instaladas em um apartamento. As imagens captadas eram enviadas para uma ilha de edição instalada em outro apartamento onde o diretor, simultaneamente a captação, as editava. Isto ocorreu porque a arquitetura das imagens teve por base primeira o processo de escolhas que se faz em programas televisivos. Embora esta tenha sido a primeira incursão de Beto Brant no meio televisivo, e apesar do argumento original remeter a um programa popular de TV (principalmente a um *reality show*), o seu desenvolvimento inclui superposição de diálogos com diversos e distintos meios artísticos, desde a própria televisão 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).

O filme de Brant despertou nosso interesse a partir do diálogo crítico que o diretor fez com a televisão para explorar a questão das narrativas de realismo que ali estamos acostumados a usufruir. A ideia que o motivava era a da experiência televisiva relacionada à representação naturalista da realidade: os *reality shows*<sup>1</sup>.

No filme de Beto Brant, desenvolve-se a ficção da intimidade exposta, com as máscaras da verdade, da não verdade e do que é multifacetado e construído por meio de recursos cênicos e técnicos próprios às narrativas audiovisuais. Encontramos neste filme a ficção do compartilhamento de um espaço privado, remetendo ao que ocorre nos *reality shows*, mas em constante diálogos e referências às narrativas novelísticas. A história da vida privada como imaginamos que ela seja através do conhecimento difundido pela educação dos sentidos construídos ao longo de décadas, e que reconhecemos em partes do produto final por meio do melorealismo realizado. A narrativa novelística é envergonhadamente encenada em certos momentos da trama de Brant, promovem a tensão narrativa em meio a tensão amorosa do casal, e é o recurso televisivo com que o diretor mais eficientemente dialóga neste produto.

---

<sup>1</sup> As definições de realismo a que fazemos referência estão abordadas em Fernando ANDACHT. “A paisagem dos índices dúbios: *Cidades dos Homens* e o Tele-realismo brasileiro no começo do século XXI”, In: Gabriela BORGES e Vitor REIA\_BAPTISTA (org.) *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008 (p 239 – 56).

Questionamos nesta comunicação o tema sobre as fronteiras narrativas existentes entre o televisivo (dos *realitys* e do novelístico) e o cinema, tendo em vista a exploração do caráter de veracidade que o diretor teve por propósito. O que foi privilegiado nas adaptações que realizou da base da edição da minissérie para o filme projetado no cinema? Quais seriam as diferenças entre uma base e outra para a elaboração de seus produtos finais? Poderíamos indicar preocupações específicas do diretor para cada veículo e referente a cada modelo? Esta diferenciação voltada para cada veículo de exposição, quais sejam, televisão e cinema, resultariam em tratamentos distintos do dispositivo elaborado para a experiência do real?

Para examinar tais questões contamos com os produtos (minissérie e filme) elaborados pelo diretor Beto Brant, que os cedeu para o desenvolvimento da tese por mim defendida em dezembro de 2010, em História Cultural na Unicamp: *História e Cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant*. Na tese somente foi analisado o produto fílmico final, a versão que foi para as telas de cinema (apesar de ter feito referências à minissérie veiculada em televisão, esta não foi objeto de análise do trabalho do doutorado).

Nesta comunicação, optamos por recortar pontos a serem explorados para respondermos as questões que nos colocamos. Primeiramente, a questão do narrador comentarista e a diferença no tratamento dado para os dispositivos, a minissérie e o filme, depois, a escrita cursiva sobreposta ao dispositivo e, por último, os momentos em que o melorealismo é explorado em tela. Os três pontos aqui discutidos têm por prerrogativa a questão da experiência do real que os produtos diferentemente elaborados para a televisão e o cinema acabam por construir.

### 1. O narrador comentarista

Na minissérie veiculada na tv, a primeira diferença que se ressalta em relação ao produto fílmico final que chegou ao cinema é a existência de um narrador comentarista que em *voz over* pontua as situações dos personagens protagonistas. Este narrador comenta a etapa do relacionamento que se estabelece entre ambos personagens. Como observador atento, que se impõe como um especialista no amor e nas relações entre

casais, o narrador analisa, comenta e diagnostica o que sucedeu, além de indicar a maneira como deve seguir o desenrolar da relação amorosa.

Este personagem/narrador é o motivo inicial do surgimento do projeto desenvolvido por Beto Brant em parceria com Marçal Aquino. A base está no livro de Aquino: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*<sup>2</sup>. Na trama do livro, o personagem central (Cauby) lê repetidas vezes uma mesma obra que o auxilia, em processo de auto-ajuda, a consolar-se do amor vivido. O livro lido é *O que vemos do mundo*, de Benjamim Schianberg, e nas primeiras páginas da trama Aquino indica neste outro livro (portanto, em procedimento metalinguístico), os comentários e observações diagnósticas que o Dr. Schianberg faz sobre relacionamentos e o amor. Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, Cauby, o protagonista e narrador central da trama, cita a obra do Dr. Schianberg repetidamente. Beto Brant estava em meio aos preparos e adaptação do livro de Aquino para o longa metragem (provavelmente a ser lançado em 2011), quando surgiu a oportunidade da minissérie. Daí a exploração de nova trama criada especialmente para a oportunidade televisiva.

O Dr. Schianberg era um personagem secundário no livro de Aquino, já na minissérie ele é a motivação que possibilita o desenvolvimento do tema de exploração: a observação *voyeurística* de um casal amoroso em convivência e no dia-a-dia de seu relacionamento que se desenvolve. Beto Brant e Marçal de Aquino utilizaram isto como pretexto para uma espécie de *reality show* com o jovem casal observado na minissérie e no filme. A motivação do *reality* foi imaginada a partir do personagem do Dr. Schianberg e foi colocada em andamento desde o seguinte estratagema: o Dr. Schianberg submete sua filha a uma experiência em que propõe a ela que leve um homem para seu apartamento e com ele estabeleça um relacionamento amoroso. Ao Dr. (pai) estaria reservada a posição de ser um observador privilegiado desta situação que, sem o conhecimento do homem, estaria o tempo todo estudando como se desenvolve a situação amorosa do casal. Ela seria a cúmplice deste pai/dr. *voyer* que pretende utilizar a própria filha para um experimento laboratorial de observação.

Entretanto, desta trama rocambolesca de onde surgiu a minissérie e depois, o produto fílmico final, somente restou a *voz over* comentando a situação usufruída pelos

---

<sup>2</sup> Marçal AQUINO. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo; Companhia das Letras, 2005.

espectadores na minissérie. No filme a *voz over* foi cortada e não é presente na condução da trama. Entretanto, cabe lembrar que no suporte televisivo não há comentário sobre quem seja o dono da voz, muito menos que ela pertenceria ao pai de Gala, ou ainda, não há qualquer menção do conhecimento de Gala de que exista este observador *voyeur* da vivência do casal no apartamento. Portanto, toda esta estratégia para justificar o *reality* e a origem do argumento de proposta da minissérie não é explicada aos telespectadores.

Gala olha em muitas das ocasiões para a câmera e demonstra reconhecer-se observada, mas esta atitude está mais referida a nós espectadores privilegiados do que dirigida a este observador/pai comentador. Na edição da minissérie, a voz do Dr. Schianberg explica o que vemos e qual é a etapa do relacionamento. Estes comentários explicativos são referência ao livro/fantasia de auto-ajuda que Cauby lia, como também, evidentemente, permanece a referência a origem do projeto da minissérie, o livro de Marçal de Aquino. Entretanto, acreditamos que o diretor considerou necessário para o produto televisivo este procedimento didático para que o espectador conseguisse acompanhar o desenrolar da trama. Portanto, em nosso entender, o narrador comentador, qual seja, a *voz over* existente na minissérie é um recurso didático que reafirma o que se assiste e não deixa dúvidas ao espectador, que é conduzido por meio deste recurso a interpretações sobre a trama que desenrola em tela. No produto televisivo, acredita-se que o cuidado para com o espectador deva ser maior.

O sentimento de veracidade explorado no produto da minissérie realizada por meio da experiência do real produzida pelo narrador comentador é um eficiente recurso narrativo. A *voz over* afirma um tom clínico e científico que muitas produções documentárias costumam utilizar em programas de tv. O comentarista acaba por reportar a uma experiência vivenciada por espectadores em documentários televisivos, em que, muitos documentários costumam utilizar a fusão deste comentarista clínico/cientista e recursos dramático para ilustrarem seus temas, o que constrói credibilidade para a relação que se estabelece entre os jovens em tela. Assim, a multiplicidade de referências que ocorrem na produção da minissérie remete a diferenciados produtos televisivos, para além do *reality show*, as novelas e também os “docudramas” produzidos para a tv.

## 2. A escrita sobreposta a imagem

A escrita sobreposta às imagens é outro recurso utilizado ao longo dos dispositivos. Muitas vezes ela repete o que os personagens disseram (lembramos que por ter sido filmado em um apartamento com câmeras de vigilância, o experimento levou maior tempo para acertar os problemas de sonorização). Esta repetição esclarece o inaudível, mas também possibilita, por meio deste recurso, uma nova reafirmação no fílmico. O dispositivo elaborado, tanto para a minissérie quanto para o filme, acaba por utilizar do que seria o negativo, os diversos problemas com o áudio ao longo da obra, de maneira a confirmar e comentar o que passa em imagens. Se no início é o esclarecimento do que não se escutava da conversa entre os personagens, depois, passou a ser recurso lingüístico do dispositivo. O que remete a explorações presentes em videoarte e outros produtos audiovisuais.

A escrita em letra cursiva de frases ditas por Gala, ou ainda, de comentários feitos por Félix, esclarece o que não compreendemos do que foi dito, reafirma o que foi falado, e incide na tela como uma pausa a distender a trama do produto audiovisual. Como recurso dramático ela acentua a atenção a temas e observações. Também é utilizada nos comentários na minissérie feitos pela *voz over*, principalmente, ao final de cada capítulo. Estes comentários parecem construir a expectativa narrativa que tencionaria a trama para projetar nova situação a ser usufruída no próximo episódio. Ao mesmo tempo, fecha o episódio que acabamos de assistir e faz um balanço das situações vivenciadas nesta ocasião. O recurso foi por diversas vezes explorado em videoarte, tem sido recorrente em filmes e aqui é utilizado primeiramente na minissérie, mas mantido no filme final.

## 3. o *melorealismo* constrangido

A minissérie teve no *reality show* o motivo inicial da proposta, entretanto, após anos de consumo televisivo, a maior referência ficcional que possuímos enquanto espectadores permanecem sendo as novelas. Gala e Félix são os nomes fantasias de Marina Previato e Gustavo Machado. Ela é sim uma videoartista, ele é sim um ator, ambos conviveram (não confinados) em um apartamento, mas, apesar de não existir

roteiro de falas memorizadas a serem interpretadas, suas 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 pazes que advém destes momentos. Ali se constroem os clímax de encontros e das discussões: ao palco eles se dirigem quando a cena assume o caráter novelesco que espera-se nos produtos televisivos. Este 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. Assim como as câmeras utilizadas não eram de alta-definição, a iluminação também não será especial para este experimento. Entretanto, mesmo com esta adversidade de tecnologia, 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 deste 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 esta construção de contrastes incômodos, pois a definição da tela é péssima, o granuloso toma a imagem, e quando projetada 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).

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 seqüência, 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. Nesta 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.

As situações opostas, na primeira cena - o teatro de sombras que ressalta a discussão no granulado da imagem com as antenas de televisão que forjam uma cenografia constroem o ambiente de interpretação de uma tensão narrativa como assistiríamos em uma novela. É ao universo ficcional televisivo que este remete. Já enquanto ambos estão na claridade do parapeito, fora da janela, não há estas sombras provocadoramente exploradas. Nesta 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.

O granulado, a indefinição das imagens, a parca e precária iluminação, acabaram por provocar em muitos espectadores/críticos a rejeição da obra. O produto ficou por demais provocador para a sensibilidade visual, principalmente quando exibido na sala de cinema. Na televisão, levou a um dialogo direto com os próprios produtos que costumam ser ali veiculados, as novelas, e o *reality show*, pois o casal nesta trama, apesar dos nomes máscaras explicitar que estão em um experimento ficcional, acabaram por embaralhar fronteiras e construir a sensação de veracidade, portanto, de experiência do real.

#### Conclusão:

Na construção narrativa de *O Amor segundo B Schianberg*, podemos encontrar uma *crônica do mundo íntimo* que nos remete a uma experiência do real. A fala, a conversa, o predomínio de uma oralidade vazia, em que as situações corriqueiras estão todas fragilmente expostas, sem estruturas retóricas ou argumentativas previamente elaboradas para construir uma tensão de sentido a ser encaminhado para um desfecho catártico. O cotidiano banal, em sua pouca sedução, é o que presenciamos ao longo da obra (tanto na minissérie quanto no filme). Assim, em *flashes* de situações, a partir de pequenas parábolas temáticas, superficialmente elaboradas, vamos adentrando nesta solidão do cotidiano ensimesmado do jovem casal. Ao sujeitarem-se a se expor ao experimento aberto, mesmo que de base ficcional, carregam uma realidade e veracidade de comportamentos e questionamentos que constituem referências ao mundo midiático que tomam por base: o dos *realitys shows* (marcado pelas experiências de

documentários) e o das telenovelas. Poderíamos dizer que se trata de um espelho distorcido da realidade.

O *voyeurismo* sem julgamento é mantido à distância, apesar de terem sido filmados tão próximos. No espaço restrito do apartamento, deveria ser encontrado o espaço da vida privada; entretanto, por estarmos acostumados à narrativa novelesca, em nosso cotidiano televisivo, é esta que acaba sendo evocada na fruição do filme apresentado. Por conta disso, satisfazendo a esta demanda, mas não sem questioná-la, o diretor explora um exercício ambivalente de ficção e documentário; ou seja, elabora um jogo de cena que deliberadamente conjuga os diversos modelos narrativos que tiveram por referência: documentário (crônica do dia-a-dia), novela televisiva (com sua tensão e discussões encenadas para um pequeno melodrama) e cinematografia moderna (quebra da diegese com os olhares diretos para a câmera). Há ainda as inserções sobrepostas digitalmente ao filme: imagens, música, escrita e a videoarte final, mas aqui ressaltamos a escrita em letra cursiva ao longo da minissérie, pontuando-a.

O filme de Brant também não é cronologicamente datável. O que se percebe é que se trata de um tempo de vivência imediata, talvez ao sabor dos *amores líquidos* a que Bauman<sup>3</sup> se refere, pois sem vínculos forjados a longo prazo nem compromissos que sustentem a permanência, mas caracterizado pela fugacidade do desejo a ser satisfeito e na insegurança de sempre e a todo momento se estar refém da própria solidão. Um relacionamento que, apesar do discurso, não consegue e nem tem por intenção ser bem sucedido.

Neste sentido, o tempo está ali calcado neste imediato e individual de cada um dos personagens. Ele assume os ares de situação histórico-social com que tantos estudiosos (como o acima citado) têm se preocupado: a chamada existência de um *mundo líquido* em que os laços afetivos são frágeis e os valores e o caráter (SENNETT, 2007) estão corrompidos, o que faz com que nos sintamos sem parâmetros. A personalidade assume diretrizes apartadas em que os indivíduos permanecem ilusoriamente soltos no vazio do mundo social, portanto, alienados da sociedade (JAMESON, 2006) porque não comprometidos com um outro, mas preocupadas consigo mesmos. Estaria então esta obra afeita às preocupações indicadas pelos críticos

---

<sup>3</sup> Z.BAUMAN. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

da sociedade pós-moderna? As representações aqui trariam comportamentos que se sujeitam ao espetáculo? Ou poderia ser atribuída a esta obra uma disposição crítica que pretende justamente produzir tensão sobre este diagnóstico ao expor, em demasia, a intimidade e furtar-se a assumir o discurso narrativo da novela para sustentar a audiência, quando deliberadamente encena as discussões?

O diretor intervém no suporte e quebra a diegese ao compor, pela exploração de linguagem, a diferenciação de momentos de aproximação em relação a de afastamento do casal. Aqui, percebemos que a obra carrega ambivalência em sua estrutura retórica, porque nem foge criticamente de um campo teórico diagnóstico, o da pós-modernidade, nem assume a crítica cáustica e distanciada, mas se constitui como uma crônica de um mundo desprovido de teorias explicativas em definitivo. O *tempo* a que se refere carrega as experiências vivenciadas socialmente na mídia presente, em que o público e o privado foram embaralhados de tal maneira que, a partir disso, educaram-se sentidos e comportamentos, referentes a esta experiência sócio-cultural-midiática tão marcante na sociedade brasileira e que forjam nosso olhar e sentimentos em direção a uma dada experiência de real. A obra *O Amor segundo B. Schianberg* está realizada a partir de uma experiência de longa-duração, referenciada culturalmente em nossa sociedade: é a crônica de um cotidiano privado devassado, mas que se subverte ao questionar nossos próprios valores e lugares sociais ocupados.

#### Bibliografia:

- ANDACHT, Fernando. “A Paisagem dos Índices Dúbios: *Cidade dos Homens* e o Tele-Realismo Brasileiro no começo do século XXI”. In: BORGES, Gabriela e REIA\_BAPTISTA, Vitor (org.) *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008 (p 239 – 56).
- BAUMAN, Z.. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- JAMESON. F. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2006.
- SENNETT, R. *A corrosão do caráter: conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: ed. Record, 2007.