

**A magia de contar uma história:
diálogos em *Cena Aberta*¹**

Sarah Nery²

Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ)

Resumo

O ensaio se propõe a pensar o programa *Cena Aberta: A magia de contar uma história*, veiculado em quatro episódios na TV Globo, em 2003. Tal produto instiga à problematização de alguns aspectos da produção midiática, em especial, da produção da imagem televisiva. Dirigido por Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé, e tendo esta última como apresentadora, o programa apresenta novos formatos de adaptações literárias para a TV. Analisamos este produto audiovisual à luz dos conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia, além de compará-lo (superficialmente) ao teatro épico de Brecht.

Palavras-chave

Narratividade; (composição de) Personagens; (diluição de) Fronteiras; Dialogismo; Polifonia.

Corpo do trabalho

“Não se trata apenas de narrativa, é
antes de tudo vida primária que
respira, respira, respira”.

Clarisse Lispector,
A Hora da Estrela

Este pequeno ensaio se propõe a pensar o programa *Cena Aberta: A magia de contar uma história*, veiculado em quatro episódios na TV Globo, em 2003. Tal produto nos instiga à problematização de alguns aspectos da produção midiática, em especial, da produção da imagem televisiva. Também nos apresenta uma maneira de narrar que parece constituir ela mesma uma visão de mundo. Propomos abordar aqui alguns temas para análise, dentre tantos possíveis. Nosso foco primeiro se encontra na própria narrativa e na

¹ Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

² Jornalista, mestranda em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ: sarah.nery@terra.com.br

maneira que ela é construída. Em segundo plano, arriscamos pensar de que maneira esta forma de narrar poderia afetar a visão do telespectador sobre a imagem televisiva e até sobre a literatura.

Cada episódio do programa *Cena Aberta* consiste em uma adaptação de uma obra literária para a TV. Esta adaptação, no entanto, é feita de maneira peculiar. Ao invés de apresentar ao público a história escrita em formato audiovisual “tradicional” – ou seja, devidamente ambientada com cenários, figurinos, atores etc. – o programa procura revelar, enquanto narra, o processo de construção dessa nova narrativa: seleção e ensaio dos atores, truques de montagem, escolhas da direção, produção etc. Além disso (e o que será fundamental para nós aqui), *Cena Aberta* compõe o plano da ficção com inúmeros elementos documentais. A partir da intervenção da narradora Regina Casé, que também atua e dirige (ao lado de Guel Arraes e Jorge Furtado), várias camadas narrativas vão se mostrando e sendo sobrepostas ao longo de cada episódio: a obra literária, elementos da realidade, a relação ficção-real, a construção da imagem televisiva, a cena pronta. Tudo faz parte de uma grande cena, que está aberta.

A nova narrativa, portanto, não se pretende fiel ao texto escrito. Para “abrir” a cena, a história original é desconstruída, tendo algumas de suas ações interrompidas, e depois montada novamente, aos cacos, e não necessariamente de forma linear. A nova história é composta não só dos elementos oferecidos pelo texto escrito, mas dos elementos constituintes do processo de construção desta nova narrativa. Ela não é dada pronta, mas em processo. Partindo das temáticas sugeridas pelo texto, Regina Casé interrompe a narrativa primeira (a história do livro) para estimular narrativas paralelas por meio da interação com diferentes elementos ao seu redor: personagens anônimos, atores em estudo do texto, o próprio texto, entre outros. O fragmentário material obtido é a matéria-prima da nova história.

O que diferencia *Cena Aberta* de um tipo de “making of” convencional é justamente a maneira de reunir esses elementos díspares em sua narrativa, que não deixa de *contar uma história*, ainda que seu objetivo seja revelar *como se conta uma história*. *Cena Aberta* não só revela os bastidores de suas filmagens (o que o tornaria um tipo de “making of”), mas constrói um enredo original a partir das muitas histórias fornecidas por seus bastidores. Sua originalidade se dá pela forma de narrar e de compor sua narrativa, que, dentre alguns

aspectos criativos, traz um elemento central e, em certa medida, novo em produções televisivas deste tipo: a aproximação entre os mundos ficcional e real exposta, principalmente, na composição dos personagens.

Arte e vida

Para compor uma personagem como Macabéa, de Clarisse Lispector (“A hora da estrela”), no primeiro episódio da série, os diretores de *Cena Aberta* não procuraram por atrizes profissionais capazes de “incorporar” os trejeitos da nordestina: fizeram uma seleção de mulheres verdadeiramente nordestinas que possuem situação de vida semelhante à Macabéa. A partir dos diversos depoimentos dessas mulheres anônimas, vai se compondo uma Macabéa multifacetada e viva. Regina Casé problematiza os temas da história com elas, que respondem a partir de suas vivências pessoais. E sob a direção de Casé, elas também atuam, e suas imagens “reais” e “cênicas” são intercaladas, diluindo a própria fronteira que separa o real e a representação. À medida que entram na história, a história entra nelas.

Da mesma forma aconteceu nos outros episódios de *Cena Aberta*. Anônimos da “vida real” interpretavam seus arquétipos ficcionais, e, com o desenrolar da narrativa, ambas imagens acabam por se confundir. Vemos aí uma interessante forma de aproximação de universos constantemente polarizados, como ficção e realidade, real e representação, arte e vida. *Cena Aberta* parece mostrar que essas instâncias não estão tão distantes umas das outras: os temas da ficção estão no dia-a-dia, e o cotidiano mais banal também pode ser transformado em arte. Além da diluição dessas fronteiras, *Cena Aberta* contribui ainda por aproximar outras duas instâncias geralmente polarizadas em discussões sobre cultura: literatura e televisão.

Se colocadas em níveis hierárquicos de cultura – neste caso, o livro seria “alta cultura” e a televisão, “cultura de massa” –, essas instâncias costumam ser separadas pelos próprios produtores culturais, que desta forma reiteram a segregação cultural. Em *Cena Aberta*, ao contrário, o livro aparece familiarizado, próximo, nas mãos da narradora, que o lê na íntegra. Mesmo quando a linguagem da obra parece hermética, como no caso de “Negro Bonifácio”, de Simões Lopes Neto (repleto de regionalismos do campo gaúcho), após o destrinchamento – essencialmente *cômico*, como é característico em Regina Casé -

de temas, termos e contextos da obra, ela se torna completamente acessível – não a uma “massa” informe e idiotizada, como se costuma pensar o público da TV, mas a todos que, por diversos motivos (inclusive analfabetismo, claro), não chegam a ‘enfrentar’ obras supostamente densas, como as representadas em *Cena Aberta*. A própria Clarisse Lispector não é tida como literatura “fácil”, e menos ainda Tolstói, cujo conto “As três palavras divinas” também foi adaptado no programa. A escolha das obras adaptadas parece apontar que *Cena Aberta* não reiterou o paradigma “alta cultura” *versus* “cultura de massa”, misturando-os, hibridizando-os, e relativizando suas diferenças.

Fórmula Casé

Voltemos nossa atenção para a composição dos personagens. Incorporar anônimos à cena televisiva é uma marca presente em todos os programas apresentados por Regina Casé. Nesses programas, que mesclam linguagens documentais, jornalísticas, humorísticas, entre outras, Casé aparece como uma figura carismática passível de dialogar com os tipos mais variados e transitar entre universos culturais distintos. Na maior parte do tempo, a apresentadora parece investigar (com “lentes” etnográficas, como suspeitamos) peculiaridades da cultura brasileira, particularidades do diverso cotidiano nacional, criando ela mesma uma nova imagem do país e de seus habitantes. Ainda que cada programa tenha seu argumento próprio, há elementos comuns encontrados em todos os produtos com a assinatura Regina Casé³ – entre eles, os mais evidentes são os *anônimos* e o *humor*, e, sempre como pano de fundo, a *cultura brasileira*. Os mesmos elementos são encontrados em *Cena Aberta*.

Ora, a adaptação de uma história para TV poderia se dar de infinitas maneiras. Tendo Regina Casé à frente do trabalho, sabemos de antemão que essa história contará com anônimos, humor e um quê de etnografia. E assim é: *Cena Aberta* aproveita o universo narrativo da obra literária para mergulhar num universo narrativo real e, dessa forma, lançar luz sobre personagens não-fictícios do cotidiano brasileiro. A adaptação em si parece ser mais um pretexto para Regina Casé entrar em contato com esses personagens de que tanto gosta e mostrar, pela “janela” televisiva, uma das infinitas realidades do país. Por isso, em

³ Também identificamos essa “marca-registrada” aos nomes de Guel Arraes e Hermano Vianna, presentes em todos os programas do começo da carreira de apresentadora de Regina Casé.

praticamente todos os episódios (com exceção do chamado “Folhetim”, sobre o qual falaremos com mais detalhes adiante), as filmagens foram ambientadas em lugares reais, e não em estúdios, onde todos os elementos faziam parte do cotidiano comum de algum lugar. Os moradores desse lugar eram escalados para participar da montagem, e suas vozes se alternam entre a experiência do texto e experiências pessoais.

Os personagens anônimos de *Cena Aberta* são independentes em relação à obra literária, já que estão ali “representando” seus próprios papéis (aparentemente, sem conhecimento prévio da história do livro). Ainda que sujeitos às recomendações dos diretores do programa, são as *suas* experiências pessoais e visões de mundo que compõem a fala do personagem ficcional. Mesmo quando estão na condição de atores, conseguimos ver cada pessoa em sua *individualidade*, em seu modo particular de ser e de brincar de ser. Essa percepção é ainda mais nítida quando a figura anônima contracenava com algum ator profissional – este último, já no domínio da “mágica” televisiva, não nos causa mais estranhamento, passa sutil pela cena na qual o rosto desconhecido vibra em sua peculiaridade. Apenas quando é dada ênfase à condição ‘humana’ dos atores profissionais e suas dificuldades pessoais para compor um personagem, também passamos a vê-los menos “mágicos” e mais humanos. Com essas muitas maneiras de ser e de se mostrar ser, acabamos alterando também nossa visão sobre o personagem da obra literária, pois não o vemos mais como um ser completo, fechado, pronto, e sim como um personagem associado a uma *personalidade* como os demais seres humanos: múltiplo, contraditório, em processo, em devir.

São muitas as vozes que compõem um único personagem. Muitos rostos e muitas falas. Mas ainda que diferentes pessoas interpretem o mesmo papel e a mesma cena – e vemos suas imagens sobrepostas, deixando explícito as muitas possibilidades de uma representação – conseguimos enxergar “o” personagem por trás dos muitos rostos, “a” história por trás das muitas histórias, alterando nossa visão do próprio personagem e do todo da história. Mesmo trabalhando com materiais fragmentários e heterogêneos, *Cena Aberta* produz *uma* narrativa, o que significa produzir sentido. Por certo, há sentidos diferentes entre uma narrativa aberta, fragmentária, não-linear, e outra fechada, em esforço de coerência, causalidade e linearidade (como a maioria das produções televisivas ficcionais). Ao combinar diferentes falas, histórias e situações, *Cena Aberta* parece abrir e

multiplicar os sentidos possíveis em sua narrativa. Não vemos um sentido dominante, mas muitos sentidos em diálogo, como a própria situação de interlocução: Regina Casé dialogando com.

Vozes

Por representar seus personagens de tal maneira pluralista, viva e não-determinista, consideramos a narratividade em *Cena Aberta* caracteristicamente *dialógica* e *polifônica*, no sentido que Bakhtin aplicou às obras de Dostoiévski⁴. Por romper com a estrutura monológica dos romances de seu tempo, Dostoiévski teria criado “um gênero romanesco essencialmente novo⁵”, denominado por Bakhtin como *romance polifônico*. Segundo o crítico russo, o romance de Dostoiévski “não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências mas como *o todo da interação entre várias consciências*⁶”. Haveria uma “multiplicidade de vozes” e “consciências independentes” nos romances desse escritor, e, de maneira semelhante, identificamos esses elementos na estrutura narrativa de *Cena Aberta*, principalmente em sua maneira particular de usar a voz anônima na composição de suas histórias. Há, por certo, distinções a serem feitas entre essas duas aplicações conceituais, mas acreditamos que as análises de Bakhtin nos ajudam aqui a avançar a discussão sobre o *Cena Aberta* e, possivelmente, sobre a “fórmula” Regina Casé como um todo.

Bakhtin se refere à maneira de Dostoiévski compor personagens que não sejam “apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante⁷”. Para Bakhtin, Dostoiévski cria os heróis de seus romances como indivíduos autônomos, dotados de pensamentos e visões de mundo próprios (que não necessariamente coincidem com a visão de mundo do autor), “como se o herói não fosse objeto da palavra do autor mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos⁸”.

O discurso e a consciência do herói dostoiévskiano são o centro do argumento de Bakhtin. Segundo ele, a voz do herói “possui independência excepcional na estrutura da

⁴ BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Universitária, 1997.

⁵ Idem, p. 5

⁶ Idem, p. 17

⁷ Idem, p. 4

⁸ Idem, p. 3

obra, como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis⁹”. Em Dostoiévski, o discurso do herói não se esgotaria “nas características habituais e funções de enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor¹⁰”.

O notável em Dostoiévski seria justamente conseguir produzir esse efeito de independência do herói quando ele é o autor soberano do texto, o criador onipotente dos personagens, como um Deus. Dostoiévski não parece criar heróis apenas à sua imagem e semelhança, mas indivíduos dotados de “teorias filosóficas autônomas e mutuamente contraditórias¹¹”. Para Bakhtin, “Dostoiévski não cria escravos mudos (...) mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele¹²”.

Na TV

Quando mudamos o suporte de nossa narrativa do livro para a televisão, alteramos de maneira significativa o processo de criação. Além disso, fica claro que estamos lidando não só com suportes distintos, mas momentos históricos completamente diferentes entre a polifonia de Dostoiévski e a polifonia de Regina Casé. O que em Dostoiévski pode ser visto como *ruptura* em relação às narrativas de sua época, em Regina Casé é, em grande medida, *fluxo*, já que as narrativas de nossa época supostamente pós-moderna já são em sua maioria caracteristicamente fragmentárias, híbridas, não-lineares, além de, em muitos casos, documentais. O que Regina Casé parece trazer de novo é a aplicação de diferentes linguagens narrativas contemporâneas em um meio muitas vezes negligenciado e subestimado pelos produtores culturais: a televisão aberta brasileira. A utilização de pensamentos artísticos vanguardistas (principalmente em relação à aproximação da arte com a vida) na TV aberta de tal maneira relativizadora e humanista – ou seja, sem reiterar segregações e hierarquizações culturais e aproximando o telespectador comum da esfera da produção – parece constituir, aí sim, uma possível ruptura em Regina Casé: sua bem-sucedida “fórmula” narrativa apresenta algo novo, não-convencional, um outro olhar na

⁹ Idem, p. 5

¹⁰ Idem

¹¹ Idem, p. 3

¹² Idem, p. 4

programação da maior emissora de TV do país. E a presença de rostos e vozes anônimos são características centrais em sua obra.

Produzir um efeito *polifônico* num meio audiovisual seria possível a partir de diferentes técnicas. Em *Cena Aberta*, começa na própria concepção de uma adaptação para TV que abranja outras fontes além da fonte primária (a obra literária, no caso). Há uma postura ativa em romper com o esforço realista comum em adaptações desse tipo, que, em geral, se pautariam pela maior fidelidade possível à história a ser adaptada. Os diretores e produtores de *Cena Aberta*, ao contrário, querem “abrir” a história – tanto a literária quanto a televisiva – a outras vozes. Para isso, incluem elementos que servirão como *contraponto* ao tema principal, lançando luz sobre temas outros, em movimento *dialógico*. Não é só Regina Casé quem dialoga com os elementos díspares da narrativa, mas todos os elementos agregados à narrativa dialogam entre si: “são vozes diferentes cantando diversamente o mesmo tema¹³”.

Enquanto Dostoiévski se esforça em criar personagens com consciências independentes em relação à sua própria consciência de autor-Deus no texto escrito, Regina Casé e sua equipe têm a possibilidade (técnica) de, literalmente, combinar múltiplas consciências em sua narrativa audiovisual, pois podem de fato trazer à cena personagens únicos da vida real para representar a própria vida em diálogo com os temas de uma obra literária. Suas falas serão sempre independentes da fala do autor, pois são realmente *suas* falas e não fruto de uma criação exterior. Mesmo quando encenam as falas do texto literário, não deixam de ser indivíduos e seus mundos ali representando.

Em *Cena Aberta*, podemos identificar as características da obra *polifônica* de forma mais concreta e menos abstrata que nas análises de Bakhtin, já que os heróis do programa televisivo estão lá “em carne e osso”, com suas próprias vozes e consciências, sendo, de fato, veículos de suas próprias palavras, sujeitos de seus discursos. Vemos uma adequação entre as observações de Bakhtin e o discurso dos heróis de *Cena Aberta*, sendo que o programa televisivo teria ainda mais aparatos técnicos para produzir o efeito de independência das vozes em sua narrativa, já que não cria seus heróis, mas os incorpora à cena documentalmente. Bakhtin nos diz que o herói de Dostoiévski é o *homem* e que o

¹³ Idem, p. 44

romancista representa, segundo suas próprias palavras, “*o homem no homem*¹⁴”. Nos parece a mesma matéria-prima de Regina Casé: independente do enredo e circunstância (de cada episódio de *Cena Aberta* ou de cada programa que apresenta de uma maneira geral), seu herói é sempre o homem¹⁵. Consideramos, assim, suas narrativas caracteristicamente polifônicas.

Aura

Para além do estilhaçamento de sentidos provocado pelo efeito *polifônico* e *dialógico* nas histórias de *Cena Aberta*, e o frescor de sua nova maneira de narrar na TV, acreditamos que as escolhas promovidas por este programa televisivo na composição de sua narrativa fazem surtir um importante resultado final de desmistificação da “aura” das imagens veiculadas pela televisão. “A *magia* de contar uma história”, como diz seu subtítulo, é revelada, deixando à mostra algumas artimanhas do ilusionismo televisivo. Dessa forma, tanto os personagens anônimos absorvidos na narrativa como os anônimos telespectadores do programa se vêem inseridos no processo de produção da “magia” que normalmente contemplam em catarse e não como co-autores ou espectadores críticos.

Em um de seus episódios, por exemplo, *Cena Aberta* simula a criação de uma telenovela, gênero narrativo de grande popularidade no país. A “paixão nacional” pela novela (que muitas vezes se dá em níveis catárticos) é o ponto de partida de Regina Casé para desconstruir o gênero, desmistificando sua magia. Os anônimos da vez são os profissionais que trabalham nos bastidores das produções noveleiras da TV Globo (emissora hegemônica no segmento) – maquiadores, faxineiras, câmeras etc. Eles serão, supostamente, os autores da telenovela que será criada no programa. Para “abrir” essa história, Regina Casé explicita a “fórmula-novela”, ditada, inclusive, por um de seus autores mais populares, Silvio de Abreu, que entrega os pontos-chave da criação de toda novela em frases como: “a história sempre começa assim...”, “o autor deve segurar a solução dos problemas”, “isso [cena de aborto] na história está errado” etc.

¹⁴ Idem, p. 32

¹⁵ A ver que tipo de humanidade Regina Casé costuma retratar em seus programas. Argumentamos sobre uma possível idealização do popular em: NERY, Sarah. Regina Casé em: mais uma história. Estreando: nordestinos pobres e pretos favelados. [Trabalho de conclusão do curso Comunicação e Cultura Popular, ministrado por Ana Lúcia Enne, no segundo semestre de 2005 (PPGCOM/UFF)]

Ao revelar um método de se fazer novela enquanto faz uma, *Cena Aberta* disponibiliza aos telespectadores informações especializadas sobre este fazer que mobiliza a atenção de milhares de pessoas diariamente. Os anônimos da cena eram capazes de dar todas as instruções passo-a-passo para uma novela “de sucesso”, indicando elementos que “prendem o espectador em casa”. Os próprios espectadores desse episódio possivelmente também se vêem tentados a dar palpites quando Regina Casé estimula a discussão de algum tema para o desenrolar do enredo. A ênfase na *produção* das narrativas – que, nesse caso, se pauta na manipulação de dados para “prender” a atenção do público – revela ao telespectador o mecanismo de criação das mensagens que recebem prontas, fechadas, via televisão.

Por isso, mesmo nos momentos em que a cena aparece “pronta” (fechada), fica latente ali seu caráter de *representação* já que foi possível acompanhar anteriormente as etapas de preparação para se chegar àquela cena final. A magia está toda ali: cenário realista, personagens caracterizados, ação cênica. No entanto, o telespectador conheceu previamente os bastidores da cena, por isso a vê como uma *cena*. Ele também pôde observar a construção do trabalho do ator, passível de ser executado por pessoas comuns, não-profissionais do ramo, anônimas (como ele próprio). O caráter mágico da atuação é também desmistificado, posto num plano de igualdade, quase como uma brincadeira de fantasia infantil, disponível a todos.

Épico

Semelhante ao teatro épico de Brecht, *Cena Aberta* parece diminuir “o abismo que separa atores do público¹⁶”, aproximando as esferas da produção e da recepção. Quando a orquestra que separava palco e platéia desaparece no teatro épico, segundo Walter Benjamin, desaparece “o abismo que, quando silencioso, no drama, provoca emoções sublimes e, quando sonoro, na ópera, provoca o êxtase¹⁷”, ou seja, a orquestra como ferramenta *mágica* na composição das peças, provedora do ambiente *ilusionístico* do palco

¹⁶ BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. Em: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas; volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 78

¹⁷ Idem

naturalista¹⁸. Aproximando fisicamente a platéia do palco, Brecht (e, acreditamos, também Cena Aberta) parece aumentar o distanciamento crítico de seu público, na intenção de transformar todos em especialistas, como num estádio esportivo onde o público se sente à vontade para opinar com convicção sobre o que acontece em campo¹⁹.

Semelhante à postura narrativa de Cena Aberta, o teatro épico usa o texto “a serviço de sua modificação²⁰” e ordena “experimentalmente os elementos da realidade²¹”. Rompendo com elementos e formas de narrar convencionalmente realistas no teatro europeu moderno, Brecht produz um outro olhar sobre tais espetáculos e altera fundamentalmente suas relações inerentes: não só entre palco e platéia, mas entre atores e público, diretores e atores, real e representação.

Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de ‘tábuas que significam o mundo’ (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público já não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo²².

Cena Aberta também reformula suas relações cênicas, transformando dinamicamente alguns papéis e funções. Ao “abrir” essa estrutura consolidada tradicionalmente, o programa amplia a visão crítica do espectador sem deixar de lado o prazer da fruição. Não se trata de “pedagogia revolucionária”, mas um convite à participação igualitária, à brincadeira fantástica de representar. Insere na narrativa televisiva elementos que ampliam a (tele)visão do espectador, possibilitando-o participar (ainda que indiretamente) do processo de criação que geralmente se dá fora do alcance de seus olhos. A cena, por certo, não está completamente aberta, já que se materializa, no final

¹⁸ Idem, p. 81

¹⁹ Idem

²⁰ Idem, p. 79

²¹ Idem, p. 81

²² Idem, p. 79

das contas, em mais um produto audiovisual recebido via televisão (editado, pronto, fechado). Há, no entanto, um esforço de abertura, uma tentativa de aproximação entre esferas insistentemente polarizadas. A imagem parece dizer “eu sou uma imagem”, como a pintura do cachimbo que diz “isso não é um cachimbo²³”. E o jogo entre real e representação se mantém aberto.

²³ René Magritte

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Universitária, 1997

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas; volume I. São Paulo: Brasiliense, 1994