



Quando a ficção cinematográfica enquadra o *reality show*: uma inter-relação de mídias audiovisuais em *The Truman Show*¹

Tiago MADALAZZO²
Universidade Tuiuti do Paraná, UTP-PR

RESUMO

Em *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) apresenta-se ao espectador um trabalho sofisticado de referencialidade midiática, que se constrói a partir de um jogo de olhares entre televisão e cinema, revelando molduras que determinam a organização interna da narrativa. Entendendo-se que há uma clara distinção entre cada tipo de imagem, indaga-se: que papel cada uma das molduras desempenha – o que fazem a serviço da construção narrativa? As considerações teóricas são ancoradas nos fundamentos da teoria da narrativa cinematográfica, na concepção de moldura aplicada ao processo de análise de quadros em filmes pelo Groupe μ , e no conceito de estrutura de encaixe descrito por Todorov em suas análises de narrativas literárias. Além disso, a pesquisa é amparada pelas ideias de dispositivo e *index-appeal*, relacionadas ao *reality show*.

PALAVRAS-CHAVE: ficção; significação nas mídias audiovisuais; inter-relação midiática; realidade midiaticizada.

Introdução

Dentro da vasta produção cinematográfica do século XX, há diversos filmes nos quais se apresenta algum processo metalinguístico – o filme dentro do filme, num processo de organização em abismo. Tratando-se de metalinguagens, ou de telas dentro de telas, é importante destacar os numerosos casos de interação também da televisão com o cinema, a tela pequena com a grande.

Nesta pesquisa, detectamos a existência de um complexo esquema narrativo, um verdadeiro jogo de olhares, no filme *The Truman Show* (Peter Weir, 1998). Há telas dentro de telas, molduras de telas coincidentes, vários *deitics* (sinais de enunciação) e alternâncias que configuram um jogo narrativo emoldurado pelo cinema e pela televisão e, justamente por isso, mediado por uma discussão de (auto-)referencialidade midiática.

A essência do filme é a relação entre Truman, os produtores do programa televisivo de que ele é protagonista, e os espectadores diegéticos (pessoas mostradas

¹ Trabalho apresentado no NP Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. E-mail: tmadalozzo@yahoo.com.br.



pelo filme ao assistirem o programa televisivo). De forma reiterada, há uma relação entre cada tipo de moldura – televisiva (o programa) ou cinematográfica (cenas dos espectadores diegéticos ou da equipe de produção) – para pontuar e deixar ainda mais claro esse jogo.

O objetivo deste trabalho é o estudo do objeto fílmico, destacando o que ele oferece e como seu conteúdo é construído e trabalhado, através de *deitics* que configuram a lógica do filme para o espectador, tomando-o como um discurso. Na primeira parte, apresentamos um encaminhamento teórico, em três tópicos, que é retomado em seguida para guiar a análise fílmica. As considerações partem da teoria da narrativa cinematográfica, da concepção de moldura aplicada ao processo de análise de quadros em filmes pelo Groupe μ , e do conceito de estrutura de encaixe descrito por Tzvetan Todorov em suas análises de narrativas literárias. As ideias de dispositivo e *index-appeal*, relacionadas ao *reality show*, amparam igualmente a análise fílmica.

1 Narração

É possível confrontar diferentes vertentes do estudo da narrativa cinematográfica, utilizando termos e conceitos desenvolvidos e estudados pelos autores. Os teóricos esforçam-se em identificar a instância produtora destas formas de enunciação: quem organiza a forma de apresentação da história, quem organiza o filme?

Para David Bordwell, tudo no filme funciona narrativamente (1985, p. 12), admitindo que a narração organiza o fluxo de imagens em movimento para que uma história seja contada. Já André Gaudreault e François Jost (2004, p. 45) afirmam que não há história sem uma instância contadora. Os autores destacam a figura de um “grande *image-maker*” como instância narrativa primária, que tem função organizadora no filme, articulando mecanismos internos de apresentação das histórias (2004, p. 46). Edward Branigan (1992, p. 94) também considera a importância do trabalho da instância narrativa primária quando comenta que as imagens que são percebidas pelo espectador em um filme foram selecionadas e arranjadas previamente.

O papel da instância narrativa primária é complexo e fundamental. Complexo porque a narrativa cinematográfica é uma sobreposição de discursos, trabalhando com uma variedade de planos de enunciação e pontos de vista (Gaudreault e Jost, 2004, p. 57), ou seja, arquitetando a lógica interna do filme. E é fundamental para a constituição do filme porque nada do que é lembrado ou do que é esquecido por um espectador é acidental: tudo é sistematizado pela instância narrativa primária (Branigan, 1992, p. 86).



Essas teorias da narrativa cinematográfica têm uma perspectiva cognitivista, pois pressupõem um trabalho intelectual no momento da percepção dos filmes. Portanto, dão grande importância à atuação daquele que percebe: o espectador.

Bordwell (1985, p. 14) compreende que a narração é uma configuração de estímulos que faz com que a ação da história seja construída na mente do espectador. Assim, narração é a organização de um conjunto de *deitics* para a construção da história (*ibid.*, 1985, p. 62). Gaudreault e Jost (2004, p. 47), ao trabalharem o conceito de *deitics*, afirmam que, segundo sua abordagem, são marcas, sinais deixados pelo responsável pelo discurso; em outras palavras, estímulos deixados pelo narrador.

Bordwell (1985, p. 32-33) apresenta uma conclusão para sua discussão deste assunto ao afirmar que assistir um filme é uma atividade complicada, habilidosa, que manipula uma série de fatores, incluindo o conhecimento de experiências anteriores do espectador – o que permite a formulação de hipóteses, expectativas, suposições –, e o material e a estrutura de informação do filme, que apresenta padrões, brechas, sugestões, *deitics*. Resume: o cinema treina seu espectador e faz uso de todas as lições que ensinou (*ibid.*, 1985, p. 45). Em um objeto fílmico opera-se a mesma “didática”: é a isso que chamamos um processo de configuração e interpretação de sua estrutura narrativa.

Em seus estudos sobre a narrativa literária³, Tzvetan Todorov (1970, p. 119; 123) apresenta o conceito dos “homens-narrativas” ao afirmar que, numa narrativa, a cada nova personagem que entra na história, há uma nova intriga. Em uma história como *As mil e uma noites*, portanto, quando aparece uma nova personagem, uma segunda história é englobada pela primeira. Este processo é o que o autor chama de “encaixe”. Para ele, “a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma” (*ibid.*, 1970, p. 126).

O filme estudado nesta pesquisa revela um mecanismo interativo de uma narrativa dirigida sob o olhar televisivo com a narrativa “geral”, fílmica. Trata-se do equivalente a um processo de encaixe, nos termos literários de Todorov, que se faz ver através de um jogo de olhares conduzido por diferentes molduras⁴.

³ Consideramos que a definição de narrativa apresentada por Todorov é sucinta e fundamental, a ponto de transcender a linguagem literária. Dessa forma, é possível aproximar tais afirmações ao estudo de um objeto fílmico.

⁴ Em artigo sobre o filme *The Truman Show*, Nola Gallagher (2004, p. 111) o define como um “*multi-layered film*”, justamente pela sobreposição de camadas narrativas que o caracteriza.

2 Molduras

O fazer filmico envolve uma série de escolhas e configurações. Sandra Fischer (2006, p. 24) resume: “Cinema é recorte, enquadramento, encenação, montagem”. Enquadrar, por sua vez, é sinônimo de emoldurar, delimitar, determinar, definir, selecionar, realçar, promover e realizar construções, instituir parâmetros, tornar relevante o que está dentro (ou fora) de uma moldura (FISCHER, 2006, p. 57; 59).

Geraldo Nascimento (2006, p. 123) aponta um instrumental teórico desenvolvido pelo Groupe μ para a análise de quadros, que parte da “distinção de Meyer Shapiro de que o quadro é ‘um fechamento regular que isola o campo da representação da superfície circunstante’”. A partir deste conceito, segundo o autor, os teóricos afirmam que moldura é “o artifício que, num espaço dado, determina uma unidade orgânica: um enunciado de ordem icônica ou plástica. Embora se manifeste materialmente (...), não se define por sua aparência ou substância, e sim por sua função semiótica” (*ibid.*, 2006, p. 123-124). Sobre estas mesmas definições, Fischer (2000, p. 208) afirma que a moldura tem um caráter indicial e “chama a atenção para um determinado espaço, criando uma distinção entre interior e exterior”, como uma janela.

Christian Metz (1991, p. 71), ao estudar as “telas dentro de telas”, afirma que, ao apresentar ao espectador um espetáculo qualquer dentro de um enquadramento, porta ou janela, que se enquadra ele mesmo no retângulo da tela, ocorre num filme o redobramento da mediação escópica que é habitualmente requerida para atingi-lo. Em outras palavras, um “quadro interior” é uma delimitação espacial, uma restrição visual, uma marcação de campo, uma figura de imagem, num princípio de redobramento (tela sobre tela) metadiscursivo por inclusão espacial (*ibid.*, 1991, p. 72-73).

Se em *The Truman Show* há molduras televisivas dentro da “grande tela” cinematográfica, pode-se dizer que a tela interior é um elemento “diegetizado” do dispositivo, pois este segundo quadro (televisivo), contrariamente ao primeiro (cinematográfico), faz parte da diegese (METZ, 1991, p. 74). Assim, finaliza Metz (*ibid.*, 1991, p. 72), o quadro interior, “segundo”, é o lugar da enunciação, nestes casos.

3 Dispositivo

Para Raymond Bellour (1997, p. 176), a ficção tem dois centros: por um lado, o “drama mínimo que cria uma relação de evento entre pelo menos dois elementos”; e, por outro, o evento que “torna-se uma história com personagens situados num tempo e

num cenário dotados de um efeito de realidade que parece natural, que nos pareceu e ainda nos parece, apesar de tudo, natural, embora seja, é claro, cultural”.

Cezar Migliorin (2005, p. 1) introduz o conceito de “dispositivo”, considerando-o uma estratégia narrativa. Em suas palavras,

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia, etc.).

Continuando o seu raciocínio, o autor destaca que “o dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependendo da ação dos atores e de suas interconexões”; desta forma, “o dispositivo é uma experiência não roteirizável” (*ibid.*, 2005, p. 1).

O tipo de narrativa a que se refere Migliorin é o *reality show*: “confinamento, espaço vigiado, esgarçamento da fronteira entre o público e o privado”. Há um “olhar totalizante”: o regime de “visibilidade total [que] permite a apreensão de um real pré-existente que se entrega às câmeras que não deixam zonas de sombra” (*ibid.*, 2005, p. 3).

Esta “visibilidade total” é garantida pela ação do dispositivo. Para Fernando Andacht (2003, p. 5), em estudo do *reality show* Big Brother, o aparato tecnológico (câmeras e microfones) de vigilância constante funciona como uma “rede de caça de indícios” que capta a “involuntária gestualidade” das personagens, “rastros para esse devorador de expressões que vai virar o espectador de BB [Big Brother]”.

Andacht apresenta, então, o conceito de *index-appeal*: para ele (2005, p. 112), em um *reality show* “os participantes sofrerão um processo midiático exorbitante de seu *self* habitual, para gerar rastros que, selecionados, repetidos e montados, segundo as regras do gênero, produzem uma colagem desmesurada, feita de sinédoques corporais (...)”. Assim, “o verdadeiro protagonista do formato é a ‘transpiração sígnica ou a exalação indicial’” (*idem.*, 2003, p. 5). Esta a isso que chama de *index-appeal*.

Através do dispositivo, portanto, possibilita-se a captação de traços, pegadas, rastros, indícios; em ainda outros termos, o “vazamento contínuo” de índices corporais “que não são produzidos nem inventados pelo *reality*, porque eles emergem lá” (Andacht, 2005, p. 118). Para o autor, esta é a “estratégia de sentido fundamental” do formato midiático chamado *reality show* (*ibid.*, 2005, p. 119), que se aproxima muito às considerações de Migliorin, apresentadas anteriormente.



Ao considerar que o programa televisivo de Truman, dentro do filme, é um *reality show* (ou a metáfora de um *reality show*), Gallagher (2004, p. 111) destaca que o dispositivo, muito eficiente, é gerenciado por um diretor que, diferente dos programas de televisão, aparece encarnado na figura do personagem Christof, construtor de um mundo artificial e controlador da vida de Truman. Podemos afirmar que, por se tratar de um *reality show* televisivo, e por esse grande controle do dispositivo, o programa de que Truman é protagonista, no filme, obedece a um mecanismo de “cruzamentos de subjetividades e potências de invenção”, nas palavras de Migliorin (2004, p. 5).

4 Análise filmica

Partindo dos conceitos apresentados no percurso teórico, voltamos o foco para a análise do filme *The Truman Show*, procurando detectar a lógica interna de sua construção, e como isso é realizado através de um jogo de olhares emoldurados entre cinema e televisão.

4.1 Narração

The Truman Show é um filme de ficção. Logo, oferece ao espectador padrões, brechas, sugestões – *deitics* – que supostamente deveriam viabilizar a compreensão da história narrada. Já nas primeiras cenas do filme, como lembra Gallagher (2004, p. 112), apresenta-se uma alternância constante de modos de ver a cidade de Seahaven (a cidade cenográfica do *show*), ora a partir de tratamentos de câmera convencionais, ora a partir de ângulos não-usuais e câmeras subjetivas que evidenciam que Truman é observado. Além disso, em certos momentos algumas personagens olham diretamente para a câmera.

Estes indícios são estranhos para um filme de ficção. E até que se passem 55 minutos, não se apresenta ao espectador nenhum enquadramento da produção do programa televisivo (salvo a “abertura” do programa, exibida logo no início do filme). Até este momento, portanto, consideramos que esses indícios relacionados à captação das imagens oferecem ao espectador a possibilidade de compreensão da estrutura narrativa básica do filme.

Identificamos percursos narrativos distintos: 1) a diegese televisiva (o programa de que Truman é protagonista); 2) a equipe de produção do programa; 3) os espectadores do programa; e 4) a narrativa “geral”, o filme em si, como organização de



todo esse encadeamento. Abaixo selecionamos alguns quadros que mostram cada um dos percursos narrativos citados:



Figura 1 – Três percursos narrativos identificados em *The Truman Show* (Peter Weir, 1998): o programa televisivo (linha 1); a equipe de produção (linha 2); e os espectadores do programa (linha 3).

Desta forma, podemos afirmar que há um sistema de narrativas encaixadas: o filme apresenta alternâncias de cenas referentes aos três percursos, em alguns momentos com ritmo de edição bastante rápido.

4.2 Molduras

Há uma lógica, uma configuração de olhares que é construída ao longo do filme para procurar “orientar” sua compreensão. Esta estrutura tem profunda relação com o sistema de narrativas encaixadas, pois cada narrativa é apresentada a partir de uma moldura diferente.

Há uma série de molduras evidentes: o traçado enevoado nos cantos da tela (efeito de *matte*); os ângulos não-convencionais de tomada de certas cenas; a aparição das fontes desses ângulos não-convencionais (por exemplo, intercalando a visão a partir de um apontador de lápis a planos em que o próprio apontador aparece, ao fundo); e as distorções da lente usada para a filmagem (principalmente nas câmeras encaixadas em orifícios ou em espaços pequenos). Estas molduras apresentam, portanto, traços

materiais. Mas há outras, ainda: a granulação da imagem, e a aparição de notas de *merchandising* durante o desempenho “natural” de ações pelos personagens, que envolve o olhar para a câmera e o uso de *zoom*, estranhos para um filme de ficção, como já mencionado.

A observação desta configuração permite a apresentação de um esquema, representado na figura abaixo, em que destacamos os núcleos de personagens, o jogo de olhares entre esses núcleos, e o jogo de emoldurações que os definem:

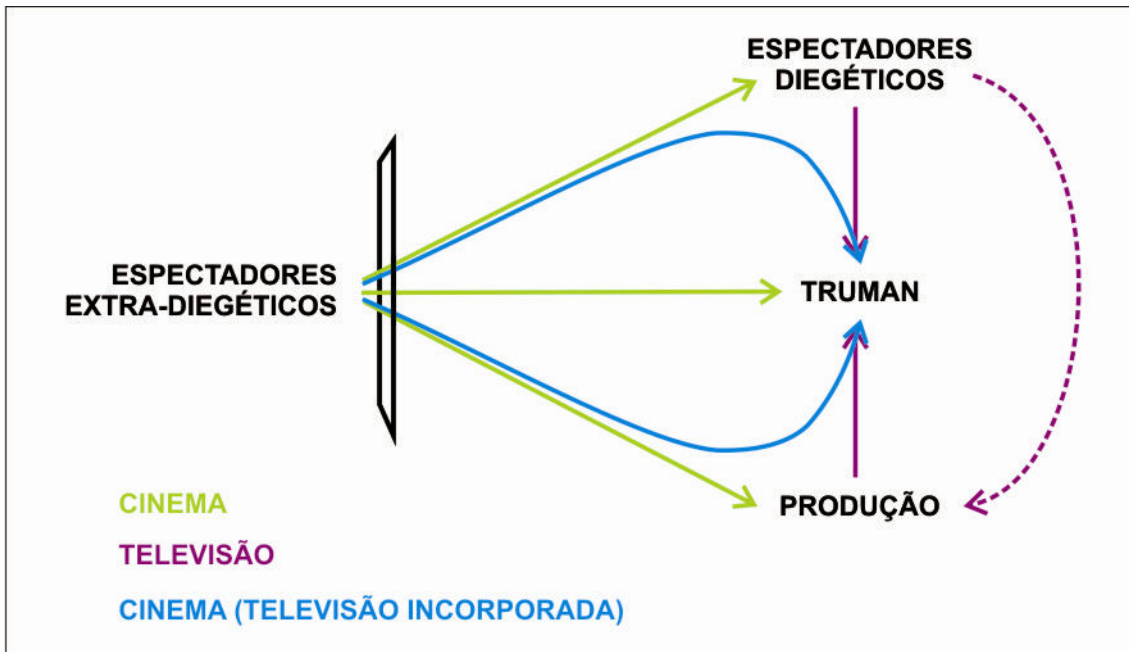


Figura 2 – Esquema de núcleos, olhares e molduras em *The Truman Show*, desenvolvido pelo autor.

Os “Espectadores diégéticos” (pessoas que assistem ao programa televisivo) assistem ao *show* exclusivamente pela televisão: assim, a moldura televisiva define a forma de se ver (setas vermelhas) os núcleos “Truman” e “Produção” pelos “Espectadores diégéticos”.

O espectador (extra-diegético) do filme obviamente observa todas as ações do filme através do quadro cinematográfico. Logo, esse olhar através da moldura cinematográfica tem duas modalidades:

1) o quadro puramente cinematográfico, (setas verdes) que emoldura aquilo que é de visualização exclusiva do espectador do cinema (porque os “Espectadores diégéticos”, por exemplo, nem sempre são vistos pela “Produção” e nunca por “Truman”; e na quase totalidade do filme as cenas da “Produção” não são vistas pelos “Espectadores diégéticos”);

2) o quadro televisivo incorporado pelo cinematográfico (setas azuis), em todas as cenas do filme em que aparece a televisão (pois todas as imagens do filme são efetivamente vistas através do quadro cinematográfico; assim, as cenas televisivas estão incorporadas a ele). Além disso, há aquelas cenas em que o espectador observa as ações através de uma moldura televisiva que se faz evidente.

O filme apresenta, aos poucos, as características desse esquema narrativo, deixando inúmeros elementos para que o espectador compreenda a lógica – por isso, pode ser considerado um filme clássico. Cabe lembrar a frase de Bordwell (1985, p. 45): os filmes treinam o espectador e, ao longo da história, emitem *deitics* suficientes para que ele compreenda sofisticadas cenas de intercalação de olhares – um tipo de sequência que acontece no filme quando há o encadeamento sucessivo de planos filmicos, televisivos incorporados e televisivos com molduras evidentes, apresentando personagens de todos os núcleos, rapidamente.

Ainda sobre o esquema de molduras, destacamos os dois quadros abaixo, que evidenciam estruturas em abismo (duplicação de emolduração):



Figura 3 – Dois momentos do filme em que aparecem estruturas em abismo.

No primeiro caso, o espectador do filme pode ver o diretor do programa televisivo de costas assistindo a si mesmo numa entrevista. Assim, enxergamos a produção do programa e o programa em si. No segundo caso, o espectador pode ver o programa televisivo, dentro da moldura, assistido por um dos espectadores diegéticos (um homem na banheira de sua casa, com os pés próximos à televisão). Nesse caso, enxergamos um espectador diegético e o programa televisivo.

4.3 Dispositivo

Consideramos, agora, a forma como questões relacionadas ao dispositivo (aparato técnico, figura do diretor, montagem) aparecem no filme, incluindo as consequências narrativas em algumas cenas.

O esquema de vigilância é exageradamente perfeito: a única zona de sombra aparece por alguns minutos na parte final do filme, quando Truman escapa do olhar das câmeras e foge de Seahaven pelo mar. Isso causa tanto espanto da equipe técnica e de seu diretor que, surpreendentemente, a programação sai do ar (e a surpresa fica estampada no rosto dos espectadores diegéticos que olham, atônitos, a tela da televisão). É retomada tão logo alguma câmera capta sinais do paradeiro da estrela do programa. Segundo o diretor televisivo, Christof (que aparece na segunda linha da Figura 1, na página 7), há cerca de 5.000 câmeras espalhadas pela cidade cenográfica.

Destacamos também a eficiência do dispositivo ao admitir a sincronização (quase) perfeita de milhares de atores, o que fica evidente no dia da fuga de Truman, quando o assistente de Christof dá o comando para que todos os atores voltem às suas “posições originais” de encenação: cada um dos atores tem o seu lugar, o seu figurino, em alguns casos o seu meio de transporte, tudo coordenado pelo diretor.

A figura do diretor, aliás, é bastante explorada no filme. Christof tem um profundo controle sobre o dispositivo. Além de um grande conhecimento dos pontos de observação (o que fica evidente nos casos de edição ao vivo com sua supervisão, orquestrando a composição de enquadramentos, de planos gerais e planos de câmeras escondidas nos botões das roupas de Truman, por exemplo), o diretor tem experiência na criação de situações dramáticas (ou mesmo em como evitá-las). Dessa forma, poderíamos definir Christof como um “grande *image-maker*” personificado.

Lembramos que a questão do dispositivo está associada também à rotina da produção em fazer uma colagem de rastros indiciais selecionados a partir da filmagem 24h por dia. A retrospectiva das relações amorosas de Truman e a cena do reencontro de Truman com o pai talvez sejam os momentos mais evidentes de como a produção utiliza o acervo de imagens gravadas e/ou seu conhecimento do posicionamento de câmeras pelo cenário para garantir efeitos dramáticos que emocionam o público.

A cena da retrospectiva acontece no momento em que Truman vai ao porão de sua casa examinar um baú com objetos pessoais. Assim que a personagem encontra uma peça de roupa no baú, há um corte para outro dos percursos narrativos do filme: aparecem as garçonetes de um bar (ver segundo quadro da terceira linha na Figura 1, página 7), que assistem ao programa televisivo. Uma das garçonetes pergunta à outra o que significa aquela peça de roupa, e a partir daí o próprio programa parece responder a questão: inicia-se uma retrospectiva de alguns minutos com cenas anteriores em que Truman se apaixona pela personagem Lauren. Tudo isso faz parte do programa



televisivo. Ao final da sequência, volta-se para os espectadores diegéticos: no bar, afirma-se que este trecho pode ser visto na “*greatest hits tape*”, ou seja, uma fita gravada com os melhores momentos do programa.

Já a cena do encontro de Truman com seu pai deixa evidente o esforço da equipe de produção do programa para construir o drama. Toda a equipe está posicionada: o diretor geral, o diretor de edição, a equipe de sonorização. Truman conversa com seu melhor amigo, Marlon, sobre sua percepção de que há algo estranho na cidade e nas pessoas: parece haver uma “armação” contra ele. Marlon, então, o tranquiliza, com frases em que procura dissuadi-lo dessa ideia, tentando conquistar sua confiança ao lembrar-se de momentos especiais da vida dos dois.

Esta cena é um ponto crucial do filme. Além de ser a primeira vez, desde os créditos iniciais, em que a produção do programa aparece, logo fica evidente que o discurso de Marlon não é nada natural: no estúdio, o diretor Christof dita cada palavra ao ator. Uma das frases pode ser traduzida da seguinte forma: “A última coisa que eu jamais faria... é mentir para você”. A partir daí, o ator aponta a presença do pai de Truman, em outro ponto do cenário. O encontro do protagonista com o pai poderia ser considerado um dos momentos mais dramáticos do filme, a partir da orquestração de recursos audiovisuais a que nos referimos acima.

Além disso, é um dos momentos de grande alternância entre percursos narrativos: em cerca de 30 segundos, intercalam-se aparições do estúdio de produção do programa a tomadas dos espectadores diegéticos: as garçonetes, duas senhoras sentadas em um sofá, três japoneses à mesa, até o último quadro, da atriz que interpretava Lauren, a paixão de Truman.

A partir do trabalho de análise destas cenas, entendemos que a estratégia de construção narrativa do programa televisivo está ligada ao princípio do controle extremo do dispositivo (domínio da tecnologia e das possibilidades de edição e construção de drama) e de certa liberdade para que a personagem principal atue com “naturalidade”. O dispositivo, no filme, poderia ser considerado uma estratégia narrativa.

Não podemos deixar, porém, de investigar os motivos que levam este sistema aparentemente infalível a deixar brechas que fazem com que Truman perceba, de alguma forma, a “armação”, e queira procurar a “verdade” por trás disso. Na página seguinte, destacamos três quadros de cenas em que se demonstram falhas no dispositivo.

O primeiro quadro mostra, logo no início do filme, um refletor que poderia ter caído do teto do estúdio. O segundo, atrás de onde deveria haver um poço de elevador, os bastidores do estúdio (uma mesa com alimentação para os atores). No terceiro quadro, Truman observa um ciclo no movimento de algumas personagens – nesse caso, uma mulher andando de bicicleta que passa pela mesma rua a cada certo período de tempo. Nos dois primeiros casos, o controle do dispositivo dá conta de “resolver” os problemas. Um dia após o acidente com o refletor, transmite-se no rádio a notícia de que houve algum problema com a peça de um avião que sobrevoava a cidade. No dia seguinte à estranha visão dentro do poço do elevador, a esposa de Truman fala sobre algo que foi noticiado nos jornais, a queda de um elevador no centro da cidade.



Figura 4 – Falhas no controle do dispositivo: indícios, para Truman, de que há algo errado.

Há ainda o momento no qual o ator que interpretava o pai de Truman aparece no cenário e é rapidamente “apagado” do programa: atores o empurram para dentro de um ônibus e, no outro dia, os jornais publicam a ação da prefeitura em retirar os moradores de rua do centro da cidade. São justificativas que envolvem desde ações locais e momentâneas com os atores até o controle da mídia veiculada na cidade.

Se a “procura de contato com o autêntico, sem roteiro” é uma necessidade do reality show, isto aconteceria no caso do *show* de Truman? Migliorin (2005, p. 4) afirma que, no *reality show*, há uma procura por “desdobramentos ótimos” para as pessoas e situações: isto é, além do controle do dispositivo, é preciso considerar que “as personagens sabem que suas vidas valem dinheiro, dentro e fora da casa [cenário], como forma de ganhar o prêmio, ou como forma de capitalizar a fama” (*ibid.*, 2005, p. 4).

Entendemos que Truman não tem consciência de sua “fama” em boa parte do filme. O protagonista percebe uma grande quantidade de sinais de que “algo está errado”, ou de que ele está “sendo seguido”, como fala em uma cena. A consciência de sua “atuação” em um programa televisivo seria demonstrada, desta forma, apenas em uma das últimas cenas, momentos antes de Truman sair do mundo artificial. Após conseguir “escapar” da vigilância das câmeras (a zona de sombra a que nos referimos na

página 10), Truman navega pelo mar para sair de sua cidade. Até este momento, Christof chega mesmo a mudar o horário de nascimento do sol, no estúdio, e bombardeia Truman com uma grande tempestade, para tentar assustá-lo e fazer com que volte à cidade. Truman permanece firme em sua jornada, e, no meio da tempestade, voltando-se para o céu, grita: “Este é o máximo que você consegue fazer?”, se referindo ao uso do programa de controle do clima para operar a tempestade.

Após o final da intempérie, em outra cena o barco de Truman atinge o final do cenário. Neste momento Truman se dá conta de que tudo, sem dúvida, era uma “armação”. O protagonista encontra uma escada para saída do cenário, e então Christof se volta para ele, contando sobre a existência do programa e da montagem, intitulando-o de a “estrela” do *show*. Afirma que Truman (*True man?*) era real, e isso o fazia “bom de assistir”. Por fim, Truman dirige-se ao “mundo todo”, como dizia Christof, se despedindo e fazendo uma grande reverência. Sai de cena.

Christof corta a transmissão, e a última cena do filme mostra outro desvio narrativo para os espectadores diegéticos: dois guardas/seguranças, que torciam para que Truman sáísse do programa, ao constatarem que o *reality show* “acabou”, simplesmente mudam de canal em sua televisão.

É preciso destacar ainda a mediação econômico-publicitária do programa, o que fica evidente na grande quantidade de notas de *merchandising* que aparecem ao longo do filme. Em uma entrevista televisiva com Christof na parte central do filme, um jornalista comenta que a receita do programa advém da inserção de produtos ao longo da transmissão do programa. Alguns dos espectadores diegéticos aparecem inclusive com objetos relativos ao *show*, como uma almofada estampada com o rosto do protagonista, ou um retrato da esposa de Truman.

4.4 Reiteração

Após as análises aqui registradas, procuramos verificar se a narrativa do programa televisivo tem alguma semelhança com a narrativa filmica, configurando um processo espelhado, metalinguístico. Em seu livro sobre elementos teóricos da pesquisa em comunicação, Jorge Pedro Sousa (2004, p. 50) destaca alguns processos de significação (figuras de linguagem). O primeiro, considerado um das mais importantes, é a metáfora. Em seus termos, “a metáfora baseia-se em analogias. (...) A comparação é, frequentemente, metafórica. (...) A metáfora explora simultaneamente as diferenças e as semelhanças”.



O *show* de Truman seria, dessa forma, uma metáfora do formato *reality show*? É uma metáfora do próprio processo de construção do filme que o engloba? Assim, haveria uma reiteração da estrutura narrativa em vários níveis, configurando a obra maior, o filme?

Em primeiro lugar, entendemos que há uma “moldura geral” do filme: no fundo, tudo é ficção, toda a obra é uma montagem, desde o programa televisivo até a intercalação de narrativas externas – produção e espectadores diegéticos. O programa televisivo é, por sua vez, uma montagem (de acordo com o que se afirmou sobre o dispositivo como estratégia narrativa); mais do que isso, uma metáfora do gênero televisivo *reality show*.

Poderíamos, então, descrever a lógica do programa televisivo da seguinte forma: a partir do controle eficiente do aparato tecnológico, indícios são coletados, montados e oferecidos ao espectador. Poderíamos, também, definir o filme como um todo (englobando o programa televisivo e as narrativas secundárias) de forma semelhante: a partir da configuração da narrativa, indícios são apresentados e oferecem ao espectador uma leitura possível da obra.

Por esses motivos, e como uma possível conclusão, consideramos viável afirmar que a estrutura narrativa de *The Truman Show* é baseada na metáfora, na reiteração, na metalinguagem. Esta é a riqueza narrativa do filme: a construção da narrativa do programa televisivo remete à construção do filme como um todo – uma narrativa remete à outra, ampliando a experiência espectral e, nas palavras de Bellour (1997, p. 93), fazendo com que o espectador se torne “pensativo”.

REFERÊNCIAS

ANDACHT, Fernando. “Uma aproximação analítica ao formato televisivo do reality show Big Brother”. *Galáxia*, n.6, out. 2003, p. 245-264. (Cópia formatada com paginação diferenciada.)

_____. “Duas variantes da representação do real na cultura midiática: o exorbitante *Big Brother Brasil* e o circunspecto *Edifício Master*”. *Contemporânea*, v.3, n.1, jan./jun. 2005, p. 95-112.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**: foto, cinema, video. trad. Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997. (Col. Campo Imagético).

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.



- BRANIGAN, Edward. **Narrative comprehension and film**. Londres: Routledge, 1992.
- FISCHER, Sandra. “As molduras de *Belle de jour*”. **Significação**, São Paulo, n.14, nov. 2000, p. 199-216.
- _____. **Clausura e compartilhamento**: a representação da família no cinema de Saura e de Almodóvar. São Paulo: Annablume, 2006.
- GALAGHER, Nola. “The power of the image: *The Truman Show*”. **Australian Screen Education**, n.34, outono 2004, p. 111-113.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. “Enunciation and Narration”. In: MILLER, Toby; STAM, Robert. **A companion to film theory**. p. 45-63. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- METZ, Christian. **L’enunciation impersonelle ou le site du film**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.
- MIGLIORIN, Cezar. “O dispositivo como estratégia narrativa”. **Digitagrama**, n.3, 1º sem 2005. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Acesso em: jun. 2009.
- NASCIMENTO, Geraldo. **A intertextualidade em atos de comunicação**. São Paulo: Annablume, 2006.
- SOUSA, Jorge Pedro. “O estudo da significação: semiótica, semiologia e psicanálise”. In: **Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e da mídia**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004. p. 45-60.
- The Truman Show (1998)**. Internet Movie Database. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0120382/>>. Acesso em: jul. 2007.
- TODOROV, Tzvetan. “Os homens-narrativas”. In: **As estruturas narrativas**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Col. Debates: literatura). p. 119-133.