



As amigas, o sexo e a cidade: análise entre o longa-metragem *Le Amiche* e o seriado televisivo *Sex and The City*¹

Alessandra Nacarato MORETTI²

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo tecer uma análise comparativa estético-estrutural, entre dois produtos audiovisuais fortemente unidos por sua similaridade temática: um episódio da série americana *Sex and The City* (“*Models and Mortals*”, 1998), concebido pelo roteirista e produtor de televisão Darren Star, e o filme de longa-metragem italiano *Le Amiche* (“As Amigas”, 1955), de Michelangelo Antonioni. Tanto o seriado, quanto o filme, tratam da emancipação feminina e dos papéis e conflitos da mulher na sociedade urbana “contemporânea” - cada qual ao seu tempo, cada mídia ao seu estilo.

PALAVRAS-CHAVE: televisão; cinema; seriado; intermedialidade.

CORPO DO TRABALHO

Por mais de 70 anos, desde o advento da televisão, cujo surgimento na Europa remonta ao final da década de 1930, teóricos vêm desenvolvendo teses e mantendo discussões acaloradas sobre os mais variados aspectos da mídia televisual, tendendo a compará-la ao cinema, por vezes demonizando-a à sombra da sétima arte ou, em minoria, defendendo seus aspectos positivos como expressão artística autônoma, apoiados em argumentos sobre suas singularidades técnicas e seu relevante papel expressivo, como um dos meios mais influentes da cultura popular atual.

Considerando o surpreendente frescor que o filme *Le Amiche* manteve ao longo de pouco mais de cinco décadas e de como o seu argumento se aproxima do bem-sucedido seriado de TV *Sex and the City*, o objetivo deste artigo será a análise de dois aspectos dignos de atenção: uma breve abordagem do tema que correlaciona os objetos de estudo e, em maior detalhe, seus respectivos tratamentos formais, à luz das mídias e contextos históricos que distinguem o filme da unidade episódica (que aqui, representará a série). Serão considerados, para efeito de interface, elementos técnicos como proporção de tela, enquadramento, ritmo de corte, movimentos de câmera, movimentação de atores (*blocking*), e outros eventuais recursos comuns ou particulares a cada meio, assim como suas decorrentes contribuições estéticas.

¹ Trabalho para o GP de Televisão e Vídeo

² Mestranda em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná: ale@olelefilmes.com.br



SEX AND THE CITY - “O SEXO E A CIDADE” - Darren Star

Para fim exclusivo do presente estudo, o segundo episódio da primeira temporada - *Models and Mortals* (“Modelos e Mortais”) -, escrito por Darren Star e dirigido por Alison Maclean, foi tomado por representante genérico do seriado. A escolha do episódio como balizador deste artigo foi randômica, influenciada apenas pelo fato de que, assim como o filme de Antonioni, traz uma sequência de desfile de modas, que será tratada comparativamente, sob o ponto de vista estético.

Produzido para o canal a cabo HBO, entre 1998 e 2004, *Sex and the City* foi inspirado na coluna homônima de crônicas mantida pela escritora Candance Bushnell para o jornal *The New York Observer*. O codinome “Carrie Bradshaw”, usado pela própria autora da coluna por questões de privacidade, foi mantido para a personagem central do produto televisivo, personificada e celebrizada pela atriz Sara Jessica Parker. Os direitos sobre a ideia e sobre os personagens foram adquiridos por Darren Star, responsável também por outros grandes êxitos da TV americana como as séries *Melrose Place* e *Beverly Hills, 90210* (“Barrados no Baile”).

No seriado, Carrie é ao mesmo tempo propositora e catalisadora dos questionamentos sobre uma aparente “nova ordem moral dos relacionamentos”, discorrendo sobre como as mulheres urbanas, modernas, maduras e independentes lidam com a fluidez afetiva dos novos tempos. Tais reflexões são a força motriz dos episódios - autocontidos, porém com linhas de *plot* progressivas.

A série conquistou audiências mundo afora, pela universalidade dos temas, tratados com leveza, uma pitada de galhofa e uma dose generosa de culto ao *glamour* e ao consumismo, característicos do *american-way-of-life*.

A captação em cores, feita em película 16mm (1.33:1), em conformidade com a escala televisiva de 4:3, é comum às seis temporadas. É curioso observar que tanto o filme *Le Amiche*, quanto o seriado *Sex and the City*, foram produzidos em períodos transitórios na história dos formatos cinematográfico e televisivo, ambos ainda respeitando as escalas precedentes. Somente nos anos seguintes à última temporada de *Sex and the City*, a TV *high definition* em formato *widescreen* firma-se como novo padrão para a televisão, restabelecendo a equidade das proporções de tela entre TV e cinema.



LE AMICHE - “AS AMIGAS” - Michelangelo Antonioni

Produzido em película 35mm e fotografia em preto e branco, *Le Amiche* é um drama italiano que inter-relaciona várias narrativas convergentes. Inspirado na novela de Cesare Pavese, o roteiro teve duas mulheres como colaboradoras: Suso Cecchi D’Amico e Alba De Cespedes.

Apesar de ter sido lançado em 1955, o filme respeita a janela original de projeção de 1.37:1 (“Academy Aperture”: 1932-1952), compatível com o formato 1.33:1 (ou 4:3), e padrão das telas de TV por todo o século XX. Até meados da década de 1950, esta similaridade de escala entre os meios ainda permite que o produto cinematográfico seja mais facilmente adequado à transmissão *broadcasting*. Já nessa época, no entanto, o cinema estabelece como padrão o formato *scope* (ou *widescreen* - entre 1.66:1 e 1.75:1), com o franco intuito de diferenciar-se da televisão. A maior proporção da tela estaria entre os “novos atrativos” da sala escura, visando reconquistar parte da bilheteria perdida ao longo dos anos de popularização da TV, fato que impactou sensivelmente os lucros da indústria cinematográfica.

Um dos primeiros triunfos de Antonioni, *Le Amiche* é considerado um filme menor no seu escopo de obras, mas nem por isso desprezível. É ofuscado tão somente por anteceder a fase áurea que alçou o cineasta ao panteão dos grandes autores de sua geração, com a trilogia *L’Avventura* (1960), *La Notte* (1961) e *L’Eclisse* (1962). Ainda assim, *Le Amiche* venceu o Leão de Prata no Festival de Veneza em 1955, provando que, apesar do seu caráter convencional e de contornos “hollywoodianos” clássicos, fez-se a devida justiça ao seu mérito artístico.

Vale ressaltar que o filme é anterior ao ápice da revolução sexual, que acalorou-se a ponto de “incinerar sutiãs” apenas na década de 1960. A película, porém, já prenuncia a emancipação feminina com questões temáticas muito consistentes, tanto em termos profissionais - mostrando mulheres em posições de liderança e hierarquia superior à de seus pares masculinos -, quanto nas escolhas afetivas e sexuais das personagens. Liberais, ousadas e seguras de sua condição de gênero, elas vêm representadas em um amplo espectro de tipos: “a mulher sensata e independente” (Clelia), “a dominadora” (Momina), “a permissiva” (Mariella), “a talentosa” (Nene) e “a frágil” (Rosetta).



TEMA E ABORDAGEM

Quando confrontado à maturidade e atualidade preservadas pelo filme *Le Amiche*, o seriado *Sex and the City* parece reduzir-se a uma frívola comédia adolescente. Apesar de ambos se ocuparem do escrutínio da vida da mulher moderna, a própria concepção de gênero que aqui opõe o drama à comédia de costumes (*sitcom*), influencia de forma flagrante o tom de cada produto.

Gêneros e mídias à parte, Antonioni parece estar muito à frente do seu tempo - à frente, inclusive, do roteirista e produtor executivo Darren Star. Além da segurança com que desafia os padrões de comportamento então reinantes, o diretor italiano não conduz a história a julgamentos de valor moral e é igualmente bem-sucedido ao retratar a realidade das personagens femininas, de forma densa e lúcida. Resiste também a qualquer apelo melodramático, mesmo tendo oportunidades para ceder: uma das personagens decisivas para a trama, Rosetta Savoni, é depressiva, carente e suicida. No entanto, em momento algum o filme se rende à exploração gratuita de artifícios emocionais. Há, isto sim, catarses pertinentes e reservadas a momentos-chave. Na maior parte do tempo, Antonioni prefere concentrar-se na forma objetiva como suas personagens respondem às situações com as quais se confrontam. No seriado, também não se observa uma tendência à exacerbação emotiva, já que o intuito natural de qualquer *sitcom* é extrair comicidade das situações cotidianas.

Em *Le Amiche*, o protagonismo feminino é uma característica marcante e aqui observa-se uma oposição diametral ao episódio televisivo eleito: as mulheres de Antonioni, com exceção da débil Rosetta, movem as peças de seu próprio tabuleiro.

Por mais ousadia a que o seriado se proponha no tratamento das questões pessoais, em *Sex and the City* somente a “libertina” Samantha assume de fato o controle sobre suas escolhas sexuais, de forma contundente. Carrie, Miranda e Charlotte, ao contrário, mostram-se mais reativas ao estímulo dos personagens masculinos, seja em suas reflexões, ou em suas atitudes. Não à toa, em vários episódios da série, Carrie abre suas considerações com a frase “*once upon a time*”, ou “era uma vez” - outro indício de que a mitologia que cerca os contos-de-fadas está mais arraigada nas motivações das personagens novaiorquinas, do que a suposta “quebra de tabus” - fino verniz que dá brilho ao seriado.

ASPECTOS TÉCNICOS

Enquadramento, Ritmo de Corte, Movimentação de Câmera e de Atores

Apesar da declaração do próprio Antonioni de que somente “ao olhar através das lentes começava a pensar na movimentação dos atores e ter uma ideia exata da cena”, custa-se a crer que esta tenha sido de fato a sua rotina de trabalho para o filme *Le Amiche*. A coreografia interna das cenas e a composição perfeitamente equilibrada dos quadros [fig. 1](#), bem podem pressupor um minucioso planejamento, digno do uso auxiliar de *storyboards*. São vários os momentos em que, por exemplo, o diretor utiliza “quadros dentro do quadro” [fig. 2](#), como recurso de estilo e narração no destaque dos personagens [fig. 3](#).

Antonioni também usa o *blocking* de maneira primorosa, em que a movimentação precisa dos atores, por si, resulta em mudanças de enquadramento que partem do plano de conjunto, passando aos planos americano e médio praticamente sem mover a câmera, com o uso sutil de panorâmicas e *dollies* (movimentos de câmera sobre carrinho), sempre motivados pela ação dos personagens. Deste modo, o cineasta prioriza a dinâmica intrínseca à cena, extraíndo o máximo da expressividade física dos atores.

Atualmente, ao contrário, o ritmo de corte acelerado impera na construção narrativa audiovisual, como se pode observar em *Sex and the City*.

A comédia de situações é um campo fértil ao desenvolvimento de diálogos rápidos e sagazes, o que propicia o uso eficaz, mas artisticamente “preguiçoso”, do corte alternado: trata-se do modelo plano/ contraplano, sobre os ombros dos interlocutores nas cenas de diálogo (*over the shoulder*) [fig. 4](#), em que apenas o rosto dos atores é captado individualmente, a cada corte. Este formato de decupagem, que limita a dramaticidade às expressões faciais, tem a vantagem de permitir ao diretor que os melhores trechos das performances dos atores sejam eleitos para a edição final. Como mencionado pelo autor David Bordwell:

“Hoje em dia, editores tendem a cortar a cada fala, quando não no meio da própria fala, e inserem mais cenas de reação do que seria possível encontrar nos filmes dos clássicos *Studio Years*” (2006, p. 124”).

Enquanto em *Le Amiche* uma cena pode durar até um minuto e meio, em *Sex and the City* um diálogo mais longo resiste ao corte em média por cerca de vinte segundos. Deste ponto em diante, é comum que plano e contraplano se alternem a uma velocidade que varia entre dois e quatro segundos.

No episódio analisado, após um movimento circular em torno da personagem Carrie, há uma sequência de diálogo que infringe a “linha dos 180°”, caracterizando um descuido formal tecnicamente conhecido como “quebra de eixo” [fig. 5](#), o que pode causar certa desorientação espacial ao espectador.

Outro reflexo da dinâmica estética que predomina na linguagem do seriado, mesmo quando a câmera se mantém fixa, é a profusão de interferências em primeiro plano, tais como objetos de cena ou figurantes que encobrem os atores. Em *Models and Mortals*, há uma cena ambientada em uma festa, com câmera fixa e de apenas quinze segundos de duração, em que as personagens Carrie e Samantha são encobertas por passantes não menos do que quatro vezes.

Ainda acerca da encenação de diálogos, outra nota de Bordwell (2006, p. 129) diz respeito ao enquadramento clássico, que aqui pode ser relacionado ao filme *Le Amiche*, como expressão do período em que o longa-metragem foi realizado: é o quadro tomado em plano médio ou de conjunto e filmado praticamente todo em *master shot*. Isto funciona não só como “recurso de cobertura” - na falta de uma boa tomada mais fechada na edição -, mas como plano definitivo para a cena. Antonioni vai além e imprime seu “toque de Midas” a esta prática, lançando mão da mesma técnica em vários momentos do filme: um dos interlocutores mantém-se de costas para a câmera, ao curso de toda a conversa [fig. 6](#). Este simples detalhe induz o espectador a prestar especial atenção ao diálogo. O cineasta chega ao extremo de ambientar uma cena em que as personagens Momina e Clelia trocam segredos de beleza e falam de cosméticos faciais, ambas de costas, num plano de conjunto [fig. 7](#) - deste modo, o diretor foge ao óbvio de satisfazer a curiosidade natural do espectador em contemplar os rostos das belas atrizes.

Por fim, à guisa do comentário acima e à parte do objeto primeiro deste tópico, vale comentar que moda, estilo e beleza são assuntos que permeiam filme e seriado com igual destaque, projetando suas protagonistas ao posto de ícones de charme, elegância, sensualidade, bom gosto e feminilidade, aos olhos e anseios das mulheres de seu tempo [fig. 8](#).

Quarta parede, *Suspension of Disbelief* e Narração em Off no seriado

A “quebra da quarta parede” - recurso que remonta ao teatro de Brecht -, é muito explorada em *Sex and the City*: trata-se do momento em que ator interrompe a ação dramática e dirige sua fala ao espectador, olhando diretamente para a câmera [fig. 9](#). Exemplos cinematográficos famosos do uso deste artifício são os filmes *Shirley Valentine* (Lewis Gilbert, 1989) e *Ferris Bueller’s Day Off* (“Curtindo a Vida Adoidado”, John Hughes, 1986). O corte do fluxo dramático provocado pela quebra da quarta parede, traz a reboque a subversão de outro conceito, conhecido como *suspension of disbelief*, ou “suspensão da incredulidade”. Quando imerso na experiência audiovisual, em especial na sala de cinema, o público tende a render-se ao espetáculo, em estado de entrega e receptividade quase letárgicos. Mas no momento em que o ator dirige-se verbalmente ao espectador, provoca uma súbita ruptura no seu mergulho sensorial, chamando-o à consciência de receptor ativo.

Outro particular de *Sex and the City*, em oposição ao maior naturalismo visto em *Le Amiche*, é a narração em *off*, cabendo sempre à personagem Carrie conduzir as reflexões que movem a trama. Os recursos aqui relacionados, portanto, formam o tripé de soluções narrativas que estabelecem a ponte entre a personagem central e o público do seriado.

Evento comum

Em comum entre o episódio *Models and Mortals* e o filme de Antonioni, há um desfile de modas. Aqui, o contraste na construção estética da sequência salta aos olhos, não só pela aceleração de cortes presente no episódio, mas pela presença da “passarela” como elemento físico determinante para a encenação. Na época em que o filme se passa, o desfile é um evento bem mais intimista, realizado na própria boutique, para um grupo seleto de clientes. Antonioni utiliza-se de pontos de vista fixos, em cenas longas [fig. 10](#). Hoje, “*Fashion Shows*” são acontecimentos sociais e midiáticos de grandes proporções, o que permite à diretora Alison Maclean, imprimir à sua versão um ritmo de videoclipe, salpicado por flashes fotográficos [fig. 11](#), “chicotes” de câmera [fig. 12](#) (borrões de imagem), mudanças de foco, interferências em primeiro plano, além de ângulos e enquadramentos típicos dos desfiles televisionados, dado que a TV é a mídia fundadora da linguagem audiovisual para este tipo de evento [fig. 13](#).

Flow e Publicidade

É seguro afirmar que o conceito de fluxo de informações ou *flow*, concebido pelo teórico Raymond Williams em meados dos anos 1970, sofreu desgaste ao longo do tempo. O suposto caráter manipulador de condicionar o espectador à condição de passividade frente à “contínua” enxurrada de informações desordenadas, em uma experiência de interpretação confusa, como relatado pelo autor no livro *Television* (1974, p. 87-120), há muito perdeu força diante de teorias contrárias, defendidas por teóricos modernos como Kristin Thompson. Esta sustenta, entre outras considerações, que hoje em dia os intervalos comerciais são percebidos mais comumente como interrupção, do que como parte contínua da programação (2003, p. 7).

Desde a chegada do aparelho de controle remoto (hoje até prosaico), o espectador mostra-se bem mais ativo do que Williams poderia prever. A maior evidência do seu comportamento “indócil”, traduz-se nos esforços de publicidade voltados à retenção da audiência durante o intervalo comercial, à disputa pela sua atenção, à sedução dos seus sentidos e por fim, à sua indução ao consumo. Este aspecto de fato alinhava programação e propaganda em um conjunto harmonioso e bem orquestrado pelos programadores, mas com considerável distinção perceptiva do que é conteúdo publicitário, por parte do espectador.

No Brasil, os intervalos comerciais de *Sex and the City* trazem peças publicitárias de interesse feminino, como absorventes higiênicos, sabonetes íntimos, cosméticos, vestuário e toda sorte de produtos de potencial interesse do público fiel ao seriado. Elementar, uma vez que o espaço publicitário em televisão é dos mais caros e deve atingir seu alvo da forma mais direta possível. Mas também é notória a “infiltração” da publicidade no cinema, quer na forma de *trailers*, que antecipam os filmes da mesma faixa de interesse da película a ser projetada, ou no *merchandising* de produtos que permeiam o filme, numa malha psicológica ainda mais sutil que a dos comerciais de TV. Impressiona o número de vezes que a marca “Martini” [fig. 14](#) pode ser vista em *Le Amiche*. Isto porque, Martini traduz o gosto da burguesia retratada no filme, gerando uma associação bilateral: a bebida reforça a imagem das próprias personagens e estas, por sua vez, agregam valor e conceito à marca anunciada. O que dizer então dos sapatos femininos “Manolo Blahnik”, os favoritos de Carrie no seriado? Isso prova que o bom *merchandising* pode elevar o produto ao posto de componente essencial ao universo e à “mitologia” da trama.



CONCLUSÃO

Ainda que a superioridade formal do filme *Le Amiche* sobre o episódio de *Sex and The City* possa transparecer ao longo das considerações deste ensaio, o intuito, como firmado de início, foi o de eleger a linha temática que une estes dois produtos distintos, como ponto de partida para explorar diferenças, similaridades e curiosidades, pelo viés dos seus elementos de interface e de seus momentos históricos particulares.

Mais e mais, a mídia televisiva vem se firmando não apenas como veículo popular e de consumo de massa, mas encontrando seus nichos de segmentação com produtos de alta qualidade dramática, informativa e de entretenimento.

A troca de influências entre as linguagens cinematográfica e televisual sempre se fez presente e esta tendência à hibridação é cada vez mais marcante e irreversível: no campo da produção ficcional, novas séries e seriados têm conquistado milhares de fãs, tão exigentes, quanto fiéis. Vários desses produtos podem muito bem resultar em uma equação favorável à TV, se comparados a filmes produzidos originalmente para o cinema.

Assim, é de vital importância chamar atenção para o fato de que discussões em torno das duas mídias tornam-se infrutíferas, quando fundamentadas sobre o frágil argumento da “supremacia qualitativa” de um ou outro meio, sendo esta, variável caso a caso.

Atualmente, as novas tecnologias permitem que tanto produtos cinematográficos quanto televisivos, sejam assistidos em computadores, telefones celulares, ou na tela de um iPad.

É difícil prever o impacto que as constantes revoluções tecnológicas terão sobre os diferentes rituais, que melhor distinguem a experiência do consumo do cinema e da TV. Mas é fato que, apesar do seu vasto poder de alcance, os apelos da televisão com bordões como “cinema em casa”, jamais extinguiram a experiência única proporcionada pela sala de cinema. O que os novos avanços técnicos e narrativos reservam ao destino destes dois meios, enfim, cabe ao futuro dizer.



REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It - Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University Press of California, 2006.
- JENKINS, Henry. Trad. ALEXANDRIA, Susana. *A Cultura da Convergência*. Edição em língua portuguesa para o Brasil - São Paulo: Aleph, 2008.
- KATZ, Steven D. *Film Directing - Shot by Shot - Visualizing from Concept to Screen*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1991.
- _____. *Film Directing - Cinematic Motion - A Workshop for Staging Scenes*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1992.
- THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. In: _____. *Television*. 1st ed. London: Fontana, 1974, p. 87-120.

Eletrônicas (websites)

- IMDB - The Internet Movie Database:
Le Amiche, disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0047821/>
<http://www.imdb.com/title/tt0047821/technical>
- Sex and the City*, disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0159206/>
<http://www.imdb.com/title/tt0159206/technical>

Relação das referências fotográficas numeradas, para acesso eletrônico:

- MORETTI, A.N. Arquivo Pessoal de Fotografias Online. Imagens citadas, para consulta em formato eletrônico: <http://www.fotos.olelefilmes.com.br/>



ANEXOS (imagens de referência numeradas):

Fig. 01: Blocking e Enquadramento



Fig. 02: Quadro dentro do quadro



Fig. 03: Sequência de planos/ quadro dentro do quadro



Fig. 04: Plano e contraplano/ *over the shoulder*





Fig. 05: Quebra de eixo



Fig. 06: Personagem de costas para a câmera, em diálogo:



Fig. 07: Personagens de costas para a câmera, em diálogo (plano de conjunto):



Fig. 08: Personagens como ícones de feminilidade, beleza e estilo:



Fig. 09: Quebra da quarta parede



Fig. 10: Desfile à moda antiga



Fig. 11: Desfile à moda moderna



Fig. 12: “Chicote”



Fig. 13: Desfile - linguagem televisiva



Fig. 14: *Merchandising Martini*

