

Encenação e Aspecto: inflexões estilísticas da *mise-en-scène* da obra seriada televisiva de Aaron Sorkin

Benjamim Picado¹

Prólogo: estilo e autoria, da inferência à aspectualidade

Este artigo reforça questões abordadas, em explorações anteriores, ao problema do “estilo” em formatos seriados de ficção televisiva, quando concebida como ferramenta heurística na compreensão dos processos de atribuição da autoria em tais produtos mediáticos (Picado & Souza 2018): ali identificamos uma tendência em se delinear a autoria a partir de dinâmicas criativas em coletivos profissionais, estruturando o reconhecimento de agentes no campo social da produção – chave de análise através da qual Pierre Bourdieu já consagrara sua interpretação sociológica da produção literária francesa do século XIX (Bourdieu 1996).

Acrescentamos a tais matrizes da análise da autoria os aportes vindos da história da arte e das teorias estéticas, delineando a atribuição autoral a partir dos “padrões de intenção” no campo da produção cultural: sobressaiam aí as sugestões de Michael Baxandall sobre um “paradigma inferencial” da análise e descrição de objetos históricos (Baxandall 2006), limitando a determinação sobre seus processos de feitura aos processos de sua interpretação, especialmente quando não excessivamente restritas aos dados puramente sócio-históricos de sua origem.

No ponto atual de nossa exploração, avançaremos para além desse estatuto teórico do estilo, de modo a exercitar uma heurística para a análise dos materiais seriados de ficção televisiva: com um tal propósito, reconhecemos haver literatura ainda recente e já significativa abordando estas questões, situando-as com maior foco sobre universos narrativos televisuais (Butler 2013; Peacocke & Jacobs 2013), assim como também considerando a variedade dos produtos e dos quadros teóricos de análise (Pucci 2014; Rocha 2016; Silva 2014). Para o atual contexto, definimos um campo de provas da análise dos seriados televisivos, exercitando esta *heurística do estilo* como guia de nossa observação: privilegiamos aí as operações nas quais estas obras configuram uma unidade de seu reconhecimento e de seu pertencimento a instâncias autorais determinadas – mas apenas presumidas na recepção continuada das obras.

¹ Instituto de Arte e Comunicação Social/Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, CEP 24210-510 Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

Com tal fito, partiremos do trabalho do dramaturgo, roteirista e *show-runner* estadunidense Aaron Sorkin, com foco em algumas de suas principais produções nesse âmbito²: identificamos as marcas estilísticas de sua obra em formatos seriados de ficção televisiva, partindo dos elementos de uma *escritura dramatúrgica* (materializada em modalidades da construção de personagens, situações dramáticas e narrativas preferenciais e estratégias predominantes da serialização), mas sempre negociando-as com as soluções de *encenação audiovisual* nelas privilegiadas, em contextos de partilha das decisões criativas sobre o estilo a ser assumido pelas obras – assim como no âmbito daquilo que essas engenharias textuais e de *mise-en-scène* indicam sobre horizontes probabilísticos de recepção e de experiência estética derivados dessas mesmas marcas.

Nos limites estritos deste artigo, exploraremos a dimensão “aspectual” da aparição das marcas estilísticas em obras seriadas: tal atenção ao “aspecto” reflete um registro de vertentes da estética filosófica contemporânea – valoriza detalhes significativos da representação pictórica ou narrativa, que, por seu turno, instruem traços variados de sua significação. Dentre alguns desses elementos significativos, encontram-se a presumida “semelhança” ou “realismo” da imagem com seus respectivos motivos, no caso da pintura ilusionista (Lopes 1996), ou aqueles que, na história da arte, caracterizam sua unidade reconhecível em planos poéticos e estéticos, como é o caso da atribuição de sua “autoria” ou “escola” (Baxandall 2006; Wolfflin 1996).

Em trabalhos mais recentes sobre fontes de uma teoria da discursividade visual, a noção do “aspecto” foi associada às operações de seletividade da *gestalt* perceptiva posta em jogo na representação pictórica, criando efeitos de dinamização das formas estáveis da representação visual – como na arte da caricatura e na representação do movimento, em imagens fotojornalísticas (Picado 2009; 2016).³

O emprego da aspectualidade nesta análise dos formatos seriados televisivos é atinente às dimensões “estéticas” da unidade estilística, dada a frequência iterativa com a qual as obras liberam pormenores significativos a esse respeito – não raro resultando na

² Sorkin é o criador de importantes ficções seriadas de televisão, tais como: *Sports Night* (ABC, 1998/2000), *The West Wing* (NBC, 1999/2006), *Studio 60 on the Sunset Strip* (NBC, 2006/2007) e *The Newsroom* (HBO, 2012/2014). Nos fixaremos aqui sobre aspectos estilísticos de suas criações, a partir da evolução das soluções de encenação nas quatro primeiras temporadas de *The West Wing* (de 1999 a 2004, quando ainda era o responsável pela criação dos roteiros): enxergamos nesse período da evolução da obra as inflexões mais importantes de uma “poética histórica da *mise-en-scène*” (Bordwell 2008), de modo a consagrar a *escritura dramatúrgica* desse criador como instância legitimamente autoral da obra e como matriz das operações estilísticas que a encenação assume como encargos a ela dirigidos.

³ Nossa fonte da teorização sobre tais pormenores deriva de teorias que procuravam situar o sentido no qual imagens invocam propriedades semióticas, tais como a de sua “semelhança icônica” (Eco 1976) ou da “vivacidade” (Gombrich 2007) com respeito a seus objetos – mas sempre identificando a matriz desse fenômeno nas interações entre propriedades pictóricas e dinâmicas perceptivas (Lopes 1996; Schier 1986).

maior inclinação das análises a abordar o fenômeno a partir de perspectivas mais “imanentes” desses produtos (Cardwell 2005; 2006; 2013).

O molde que adotamos resulta, então, da atenção que dedicamos aos procedimentos analíticos dos historiadores da arte: é precisamente nessas disciplinas que a noção do “pormenor” significativo faz emergir um “paradigma indiciário”, definido como modelo próprio às ciências do espírito dos dois últimos séculos – e caracterizando a tarefa do historiador da arte de épocas passadas, quando procura determinar (aproximadamente que seja) a localização de seus hipotéticos estilos, em escolas, períodos ou mesmo indivíduos (Wolfflin 1996; Ginzburg 2007).

Ao transportarmos tudo isso para o exame dos formatos seriados, singularizamos tais marcas estilísticas, partindo do sentido acumulado de horizontes experienciais da recepção inscritos nas obras – estatuindo-os como indícios probabilísticos da constância com a qual se notam tais “aspectos” demarcadores do estilo (Eco 1986; Iser 1999). No caráter mais “imanente” dessa exploração às séries televisivas, nos dirigimos finalmente aos recursos da encenação audiovisual de base desses formatos: tal patamar outro de uma *heurística do estilo* implica certamente desafios teóricos e analíticos – o mais importante dos quais é o dos preceitos de uma análise “interna” no campo dos estudos fílmicos.

Na primeira parte desse artigo, introduziremos o peso específico da escritura dramaturgical dos roteiristas na definição das dinâmicas que caracterizam a “partilha estilística” – definida como a fonte do “encargo” originário dos formatos seriados de ficção televisiva: mesmo assim, a hipótese de que o estilo das obras seriadas de Sorkin derive de sua própria escritura dramaturgical não implicará nenhuma deflação do valor específico da encenação, no aporte que a última traz para a unidade estilística dos produtos seriados; nesse contexto, as diferentes feições assumidas pelas obras (atravessando a longa extensão de seus variados arcos e temporadas) decorrerão da efetividade dessas soluções atribuídas pela *mise-en-scène* – o que nos colocará em face da devida cota a se conceder ao trabalho dos diretores com os quais Sorkin construiu suas parcerias criativas.

Nas duas últimas partes do texto, introduzimos o assunto central de nossa argumentação (o da contiguidade entre “aspecto” e “estilo”), a partir de uma maior ênfase sobre os modelos efetivos da encenação dos formatos seriados de ficção televisiva criados por Sorkin: ainda que as inflexões estilísticas de suas obras decorram dos diferentes modos de compreender o encargo que a dramaturgia transfere para a encenação, é nessa materialização “aspectualizada” das obras seriadas pelos recursos da *mise-en-scène* (portanto, naquilo que seus detalhes significativos revelam dessa relação) que pretendemos investigar tais tensões entre as duas instâncias – e especialmente como é que as obras seriadas programam os sentidos e efeitos das diferentes soluções que os diretores encontram para o texto sorkiniano.

Nesse âmbito, explicitaremos com maior força os instrumentais heurísticos através dos quais a noção de “estilo” é depurada de seu uso mais gratuito nos discursos críticos e acadêmicos (especialmente no campo das práticas artísticas e nas pesquisas sobre comunicação mediática, particularmente nos estudos sobre televisão), para então delinear seu uso mais sistemático na explanação sobre a eficácia “poética” dos seriados televisivos: sendo um conceito oriundo da história da arte e confrontado com tarefas associadas à síntese de séries culturais na sua unidade autoral das escolas e das épocas (portanto, não apenas a dos indivíduos artistas), a noção de “estilo” encontra aqui um novo sentido, assim que é abrigada pelas correntes contemporâneas da teoria estética e da análise fílmica. Consequência dessa filiação, a tarefa de uma *abordagem estética do estilo* se redefine como matriz de compreensão sobre os operadores audiovisuais da *mise-en-scène*, agora tomados como genuínos demarcadores estilísticos (Bordwell 2008).

A materialização “aspectual” das operações estilísticas da encenação que pretendemos analisar, considerada nas diferentes soluções trazidas pelos diretores das séries criadas por Sorkin, se concentrará especialmente sobre o caso exemplar de *The West Wing* (sua obra mais conhecida nesse âmbito): identificaremos aí a emergência de dois moldes dessa *mise-en-scène*, singularmente manifestos nos trabalhos dos diretores Thomas Schlamme e Alex Graves; não obstante a diferença dos arcos temporais e da frequência dessas parcerias, notamos em *The West Wing* dois diferentes modos de consagrar a matriz dramatúrgica de Sorkin – ao mesmo tempo que tais soluções geram diferentes efeitos no horizonte presumido da apreciação continuada dos arcos e temporadas desse seriado. A dimensão “aspectual” dessa exploração se materializará em nossa análise pelo modo como os sistemas da planificação cinemática da série se modificam – na medida em que emergem duas soluções de encenação distintas para os encargos oriundos da escritura dramatúrgica.

Matrizes do Estilo Serial na Escrita Dramatúrgica de Aaron Sorkin

Um aspecto saliente da escritura sorkiniana dos formatos seriados⁴ concerne ao apelo fortemente “realista” que fundamenta o horizonte temático de seu estilo: trata-se de uma estratégia construída pelo próprio Sorkin (exemplificada por seu caminho profissional e artístico de origem, no drama teatral e depois no cinema) e atravessada pelo sentido de preservação de uma suposta autonomia da escritura dramatúrgica, em face das tensas negociações com a

⁴ Não consideraremos aqui o caso da obra de Sorkin como roteirista de cinema (que antecede, corre em paralelo e até mesmo ultrapassa aquela de suas criações seriadas), já que esse outro contexto de sua criação envolve dinâmicas distintas de seu posicionamento e reconhecimento enquanto autor. No caso das séries televisivas, seu trabalho roteirístico encontra-se mais bem situado em hierarquias dos modos de produção audiovisual, nos quais sua criação é, de saída, atribuída com estatuto autoral e de comando estilístico das obras.

complexa cadeia produtiva da criação em formatos audiovisuais – especialmente no caso do cinema de ficção em modelo industrial de produção.⁵

De saída, é o apelo “realista” ou “histórico” dessas matrizes da elaboração ficcional que salta ao primeiro plano de uma apreciação sobre marcas estilísticas de Sorkin, um aspecto de seu *ethos* criativo sobre o qual ele mesmo dá testemunho – quando fala, por exemplo, da combinação entre o apelo puramente “dramático” da ficção e sua ancoragem em realidades histórica e socialmente plausíveis, enquanto atrativos de uma de suas séries de televisão favoritas, *M.A.S.H.* (CBS, 1972/1983):

com *M.A.S.H.*, Larry Gelbart disse que a primeira coisa a fazer é levá-lo a crer que isto é real. E não sei com o que um hospital militar na Guerra da Coréia se parece. Mas eu acredito naquilo. Ele queria nos vender essa idéia. Ele sabia que se pudesse estabelecer essa realidade – esses caras são realmente doutores, este é um hospital real, esta é realmente uma guerra – então pode haver drama, tensão e emoção, não apenas no sentido das séries cômicas, não apenas no mesmo episódio como uma comédia, mas com frequência na mesma cena enquanto uma comédia. Dê uma olhada nas cenas de mesa de operação – aquilo era uma grande coisa para mim. (Fahy 2005, 12-13; tradução minha)

Na linhagem das obras cinematográficas roteirizadas por Sorkin, posteriormente a seu sucesso como criador de séries (casos tais como *The Social Network* e *Steve Jobs*), o comando estilístico que a dramaturgia exercita sobre as instâncias de encenação audiovisual deriva precisamente da escolha que o criador-roteirista faz sobre os enlaces da ficção com seu modo de encenação, não mais partindo de uma visão de mundo e do drama centrada excessivamente nas “regras do teatro”.

Ainda que ele preserve nas indicações para a *mise-en-scène* audiovisual certos traços da escritura cênica que indicam uma modalidade cênica de exposição, a passagem do teatro para o cinema faz inflexões sobre a própria composição dramatúrgica de Sorkin: mesmo que o modelo “aristotélico” da *poiésis* dramática do teatro tenha alguma dominância sobre seu estilo⁶, a atenção que esse criador

⁵ Este é particularmente o caso de sua parceria inicial com o diretor Rob Reiner, na adaptação fílmica de sua peça teatral *A Few Good Men* (1992) e na criação do roteiro original de *The American President* (1995). Nos dois casos, antecedentes às primeiras criações seriadas de Sorkin, é difícil extrair tais sinais característicos de um comando estilístico a partir do roteiro, pelo modo como recai sobre essa instância um encargo consideravelmente mais reduzido de elaborar as linhas gerais daquilo que apenas a encenação audiovisual atualizará em forma de obra e de autoria reconhecíveis – sendo estes atributos mais próprios do diretor do que do roteirista, ao menos no caso do cinema industrial.

⁶ Em diversas ocasiões (das quais destacamos aqui algumas de suas lições na série *Masterclass*, de 2016), o próprio Sorkin insiste na necessidade de levar-se em conta o breve tratado do estagirita sobre a arte de compor dramas poéticos – a ponto de recomendar a seus alunos que compreendam a *Poética* e suas “regras do drama” como algo de “evangélico”.

dedica à combinação entre cena, personagens e ação (por seu turno articuladas na forma dos diálogos) assume nas obras seriadas um perfil mais ditado pelos horizontes de sua possível atualização pela *mise-en-scène* audiovisual – aspecto este que desenvolveremos mais adiante.

Situamos as marcas mais constantes do trabalho de Sorkin como criador de séries de ficção televisiva, partindo dos efeitos significativos que a dramaturgia inscreve aos elementos constituintes dos universos ficcionais (tais como espaços, personagens, situações dramáticas, estruturas episódicas), assim como igualmente na apreensão presumida que o espectador poderá fazer dessa escansão iterativa de sua exposição narrativa (através das modalidades de ações privilegiadas, situadas em torno da função central que ele atribui à construção das falas e diálogos dos personagens). O “estilo” de Sorkin emerge, para nossa análise, como resultado da maior atenção que atribuímos aos sinais que suas obras seriadas liberam dessa função central de sua dramaturgia: é no plano da escrita dos roteiros dessas séries que encontramos articulados os índices mais significativos desse comando estilístico da autoria em formatos televisivos.

De um lado, pode dizer-se que uma tal centralidade do escritor-roteirista nos processos de reconhecimento da autoria não é de toda nova na história da produção audiovisual televisiva. Ao contrário, no campo da produção televisiva de ficção seriada, é frequentemente o escritor-roteirista quem comanda o encargo através do qual as operações de estilo serão efetivadas pela *mise-en-scène*: é assim inclusive que muitos comentadores alegam o constante equívoco de certas análises que situam o reconhecimento cultural da “complexidade narrativa” nas séries televisivas como resultando do poder atribuído às instâncias da encenação audiovisual (centrada na figura da direção, especialmente com a convocação de figuras renomadas no campo cinematográfico para atuarem como produtores das séries).

É, portanto, o escritor/produtor que garante a unidade de sentido de um programa, seja pela supervisão do processo de escritura dos episódios, seja pelo estabelecimento de um padrão de encenação que garante replicação (...), sem repetir clichês. A atenção ao escritor/produtor começou com o papel que Steven Bochco desempenhava na célebre *Hill Street Blues*, ainda no período chamado de “*classical network system*” (...), em que a TV norte-americana era dominada pelas três grandes redes (ABC, CBS e NBC). (Silva 2014, 244)

No caso de Sorkin, duas razões fundamentais nos levam a identificar na sua dramaturgia o objeto por excelência de uma abordagem estilística de suas obras seriadas – já que seus produtos exibem de modo considerável uma qualidade de apelo fortemente identificada com essa contribuição da escritura do drama: como é patente em alguns casos de autores-roteiristas (tais como David Shore e Shonda Rhimes, respectivamente criadores de *House M.D.* e *Grey’s Anatomy*), trata-se de uma modalidade autoral que se encontra menos

envolvida com as instâncias propriamente ditas da encenação; tais casos se diferenciam substancialmente daqueles de criadores que (como Joss Whedon) concentram em si a competência simultânea da roteirização e da direção (sendo esta talvez uma razão da predileção de muitos estudiosos da televisão pelo trabalho do último, em relação a um caso como o de Sorkin).

Como disse o *New York Times*, em um longo perfil, “criadores de televisão com David E. Kelly e Aaron Sorkin podem ser mais conhecidos, mas, para muitos críticos Whedon é o artista mais original, alguém a quem injustamente tem-se recusado prêmios e valorização” [...]. De algum modo, Whedon também exemplifica melhor o papel do multi-tarefas na fase pós-clássica do sistema das redes de televisão. Kelley, Sorkin e [Steven] Bochco produziam para as três grandes redes, ao passo que a forte associação entre Whedon, *Buffy*, *Angel* e as recém-chegadas redes de cabo WB e UPN [...] ajudou a formar a identidade das mesmas. (Pearson 2011, 18; tradução minha)

Em segundo lugar, essa concentração da autoria nos perfis da escrita sorkiniana confere um “aspecto” de apresentação do estilo de suas obras, mais centrado na importância das falas dos personagens, definida como operador dramático preferencial: tal predileção pela “linguagem” no lugar da “ação” tem muito a ver com o passado profissional de Sorkin no teatro (já que a unidade construtiva do espaço cênico demanda uma tal centralidade para a função dramática das falas); decorre disso que a transposição do trabalho sobre a expressão verbal dos agentes para o formato televisivo não tenha resultado em diminuição significativa da força com a qual essa escritura se posiciona, na articulação que ela faz com os efeitos de reconhecimento que a obra eventualmente experimenta na sua audiência.

Aaron Sorkin, contrariamente ao que foi descrito até agora, não implementa qualquer tipo de estratégia de distinção quando se trata de redigir os diálogos de suas séries de televisão, filmes ou obras teatrais. Independentemente do gênero ou do meio, todos os personagens de Sorkin são expressos verbalmente de forma semelhante. A cadência do fraseado, a velocidade de execução, o uso de recursos retóricos, citações ou referências é comum e não varia em relação à classe social ou à origem (dos personagens). (Sánchez Baró 2015, 209-210; tradução minha)

Mesmo considerando a relativa validade da citação logo acima, ainda assim avaliamos que haja um peso adequado a se atribuir àquilo que a encenação audiovisual aporta à dramaturgia, nos formatos seriados de ficção televisiva: pois mesmo que a escritura sorkiniana dos diálogos, situações e conflitos narrativos tenha precedência sobre outros setores da produção das obras, nossa *heurística do estilo* não pode negligenciar os regimes expositivos preferenciais que são adotados nos formatos seriados. Mesmo quando submetidas ou orientadas pelas marcas dramáticas, as soluções de *mise-en-scène*

audiovisual nos permitem identificar concretamente as marcas de um tal comando estilístico da escrita – ao mesmo tempo que instauram um horizonte probabilístico da experiência de sua fruição, apreciação e avaliação estéticas nas obras seriadas de Sorkin.

Precisamos assim avaliar o lugar da “partilha estilística” como fenômeno constituinte da estruturação das obras seriadas – mesmo quando o objeto desse reconhecimento da autoria não se situa, a não ser subsidiariamente, na figura do diretor-produtor. É, portanto, nas dinâmicas do compartilhamento das soluções e decisões criativas que originam produtos seriados televisivos que situamos os processos nos quais a parceria de Sorkin com alguns de seus diretores exprime uma tal complementaridade entre instâncias produtivas – não sem atravessá-las de tensões inerentes a uma tal divisão do trabalho criativo. Com isso, avaliamos os traços estilísticos dos formatos seriados desse criador-escritor, numa condição tal que a instância dramatúrgica continue funcionando como lugar do “encargo” mais importante que é dirigido para a *mise-en-scène*: ainda assim, contudo, precisamos avaliar os modos nos quais a instância da encenação parece corresponder e consagrar um tal encargo, de modo a conferir os “aspectos” através dos quais um estilo das obras seriadas assume perfis mais pronunciados.

Estilo e Encenação:

a cota dos diretores, parte 1 (o caso Thomas Schlamme)

Principiamos pelos operadores da gramática audiovisual que veiculam e sedimentam as tais “marcas de estilo” dos formatos televisivos de ficção seriada: nos situamos aqui em terreno consideravelmente agônico da postulação desses marcadores estilísticos – em boa medida, por uma estranha interdição em situar o fenômeno televisivo na sua hipotética correlação com princípios de funcionamento de outros universos culturais assemelhados (como o do cinema narrativo industrial, por exemplo).

Mesmo que consideremos os formatos mais ou menos específicos do meio televisivo (como na mediação “ao vivo” das atualidades jornalísticas), é evidente que os formatos seriados de ficção dificilmente poderiam ser reclamados a nobilitar uma presumida especificidade do *storytelling* televisivo: seria muito difícil negligenciar a precedência histórica de determinadas gramáticas da encenação fílmica no decorrer do século passado, supondo-as como essencialmente distintas de uma poética da *mise-en-scène* ficcional da televisão – em especial quando os preceitos de organização dramática e narrativa do cinema são claramente estruturantes da ficção televisiva, como no caso das obras seriadas.

Dentre as muitas referências da reflexão crítica sobre a absorção de procedimentos de análise fílmica aos casos da televisão, em especial a requisição da precedência de modalidades de serialização narrativa (como se estas fossem próprias ao meio

televisivo)⁷, destacamos aqui a perspectiva mais influente dos escritos de Jason Mittell – mesmo quando esse estudioso reconhece a influência recebida das ideias de pensadores no campo da análise fílmica, tais como David Bordwell e de Noël Carroll (Mittell 2015). Encontramos menções a uma tal singularidade da estruturação narrativa dos materiais televisivos em mais de uma passagem dos escritos de Mittell, dentre as quais destacamos um exemplar extraído de um de seus artigos mais conhecidos:

Embora o cinema tenha certamente influenciado muitos aspectos da televisão, especialmente no que diz respeito ao estilo visual, reluto em mapear um modelo de *storytelling* associado a filmes que sejam restritos em si mesmos para transferir à estrutura narrativa contínua e estendida das séries televisivas. Acredito, assim, que possamos desenvolver de forma mais produtiva um vocabulário adequado à narrativa televisiva em termos de seu próprio meio. A complexidade narrativa na televisão baseia-se em aspectos específicos do *storytelling* que aparentemente são inadequados à estrutura seriada que diferencia a televisão do cinema e também a distingue dos modelos convencionais de formatos seriados e episódicos. (Mittell 2006, 29; tradução minha)

De nosso ponto de vista, a “complexidade narrativa” – cunhada por Mittell como característica imanente das estratégias da narratividade televisual contemporânea – refletiria (ao menos em nossa perspectiva) o fluxo contrário de uma tal aspiração axiológica e epistemológica dos estudos televisuais, no tocante a preceitos da análise fílmica: exatamente porque a televisão foi historicamente capaz de absorver elementos da complexidade (temática, narrativa e audiovisual) do espetáculo cinematográfico é que determinados produtos seriados da televisão se enquadraram como portadores de um “estilo” mais próprio. Em última análise, portanto, a reclamada “especificidade mediática” dos formatos televisuais reflete apenas um esforço de demarcação política da discussão sobre dinâmicas da *mise-en-scène* audiovisual – de modo a separar os produtos televisivos dos indesejáveis antecedentes históricos dos formatos fílmicos.

Em alternativa a uma tal separação axiológica, e de modo a vindicarmos a validade de um recurso às abordagens poéticas da narratividade seriada, propomos uma abordagem estilística dos recursos de encenação televisiva nas criações de Sorkin, partindo precisamente das indicações oriundas de uma “poética histórica” do cinema: atendo-nos à influência expressa que Mittell concede às ideias de Bordwell sobre sua própria “poética do *storytelling* televisual” (Mittell 2015), examinemos então o diagnóstico bordelliano sobre um estilo como o da “continuidade intensificada”, por seu turno

⁷ Devemos avaliar aqui a questão da precedência dos procedimentos de serialização nas práticas literárias do século XIX, além de ser uma marca característica, anteriormente aos formatos televisivos, de certos sub-gêneros das histórias em quadrinhos, inclusive refletindo sobre experimentações de enorme interesse nas composições narrativas desse universo, posteriormente absorvidas pela televisão e pelo cinema contemporâneos (cf. Senna 2019).

característico do cinema narrativo clássico da última parte do século passado.

Em seu instigante e influente artigo, Bordwell caracteriza esse estilo como identificado com a emergência de certos procedimentos (tais como os de edição, modos de filmagem, tipos de lentes, dentre outros) que se refletem em aspectos salientes de um traço da continuidade narrativa da encenação que é atravessado de uma característica dramaticamente mais intensa (especialmente ilustrada por certas tendências do cinema de ação). Para nosso propósito de análise dos estilos da *mise-en-scène* da criação seriada de Sorkin, nos centramos nesse aspecto da “filmagem em continuidade”, na medida em que permite um tal efeito de agravamento da sucessão narrativa e de seus possíveis efeitos dramáticos numa audiência presumida.

A continuidade intensificada representa uma mudança dentro da história dos modos de fazer cinema. Mais evidentemente, o estilo aponta para uma mais estrita antecipação de momento-a-momento. Técnicas que os diretores dos anos 1940 reservavam para momentos de choque e suspense são a matéria de cenas normais nos dias de hoje [...]. Amigável da televisão, o estilo tenta ligar o espectador com a tela. Aqui está outra razão para designá-la como continuidade intensificada: mesmo cenas ordinárias são salientadas para forçar a atenção e afinar a ressonância emocional. (Bordwell 2002, 24; tradução minha)

Nesse privilégio que concedemos à instância da encenação (em uma considerável extensão das obras sorkinianas), delinearemos a interação entre dramaturgia e *mise-en-scène*, partindo das soluções criativas que diferentes diretores conferiram a uma tal centralidade da articulação dos recursos dramáticos de Sorkin: no caráter assumido por aspectos tais como o da composição dos diálogos sorkinianos, compreendemos as soluções que a direção aporta às obras seriadas como fortemente marcadas pelo perfil intensamente “estilizado” da linguagem verbal dos personagens – o que salienta o perfil de “encargo” representado pela escritura dramática, na relação com a encenação, conferindo não apenas uma realidade expositiva aos formatos seriados, mas também determinados de seus efeitos estéticos.

Se avaliarmos o pequeno intervalo entre algumas dessas obras seriadas e o *modus operandi* que caracteriza a partilha criativa entre Sorkin e alguns de seus diretores, vemos plasmar-se um estilo de encenação que corresponde àquilo que a dramaturgia aporta como traço de seu comando estilístico: ao nos determos sobre o caso especial do diretor Thomas Schlamme, na passagem entre as séries televisivas *Sports Night* (ABC, 1998/1999) e *The West Wing* (no caso desta última, especialmente nas suas quatro primeiras temporadas, entre 1999 e 2003), notamos um aspecto da encenação que é

delineado pelas escolhas que a instância da direção faz para consagrar as marcas de estilo oriundas da dramaturgia.⁸

De nossa parte, consideremos primeiramente o modo como tais “esquemas” de encenação – uma vez constituídos em marcas estilísticas (com suas matrizes heurísticas derivadas de uma “poética histórica do cinema narrativo”, com Bordwell) – permitem-nos compreender as operações de direção para situações dramáticas características da escritura sorkiniana: trata-se primeiramente de universos narrativos organizados em torno de uma variedade de agentes, fazendo seus percursos e ações em um mesmo espaço interior – são equipes constituídas numa unidade espacial determinada (uma ala da Casa Branca, um estúdio de televisão, uma redação de telejornal), de tal modo que uma porção significativa das interações aí mantidas (centradas nas atuações verbais dos personagens) impõe balizas importantes para o trabalho da encenação.

É certo que Sorkin tende a situar suas ficções em um entorno muito concreto, quase sempre relacionado com profissões que têm a ver com os usos da palavra como ferramenta principal. Periodistas televisivos, políticos ou advogados são tipos de personagens dos quais se supõe uma capacidade para a oratória. Se, ademais, soma-se a estes uma educação privilegiada em universidades de elite, como de costume no trabalho do escritor, não é muito exagerado que também compartilhem um idioma semelhante. Tanto é assim que, em momentos pontuais, quando introduz personagens estranhos ao contexto dos protagonistas, é claro como a forma do dialeto permanece imutável. (Sánchez Baró 2015, 210; tradução minha)

Para examinarmos a plasmação desse estilo das criações seriadas de Sorkin, prestemos atenção na modificação que Schlamme faz da oscilação entre cenas em movimento para aquelas que acontecem em um único espaço, de modo a conferir uma organicidade dramática à composição das falas e diálogos sorkinianos: à época de *Sports Night*, tratava-se de atribuir aos movimentos dos agentes entre diferentes espaços um caráter apenas preparatório para as situações narrativas em ambientes fixos (inclusive na medida em que esta série continha elementos de ambientação cenográfica característicos de uma *sitcom*); por seu turno, o episódio-piloto de *The West Wing* se exercita numa plena inversão desse procedimento, colocando maior ênfase sobre as situações dinâmicas, com personagens cruzando vários espaços e interagindo entre si – na medida em que nosso olhar

⁸ Indicamos aqui a instrutiva leitura da tese de doutorado de Rossend Sánchez Baró, na Universitat Pompeu Fabra, em Barcelona (Sánchez Baró 2015), no aporte que faz de preciosas informações sobre bastidores de origem das relações entre Sorkin e Schlamme, quando do estabelecimento dessa parceria: nesse contexto, podemos intuir a importância específica do estilo da escritura sorkiniana, no processo da definição de seus parceiros de direção, como foi precisamente o caso da escolha de Schlamme, a partir de *Sports Night*, prolongando-se até *The West Wing* e finalmente em *Studio 60 in the Sunset Strip* (NBC, 2006/2007).

é conduzido pela câmera em movimento, em diferentes porções da ala oeste da Casa Branca, sem interrupções significativas da edição.

É num tal contexto que emerge aquela solução de encenação que consagra à perfeição os aspectos mais singulares da composição dos diálogos, na dramaturgia de Sorkin: trata-se do recurso a uma modalidade de *mise-en-scène* em regime de *walk and talk* – aspecto que delinea com força a identidade audiovisual mais notável de uma série como *The West Wing*. Um tal recurso já era utilizado em outros contextos de encenação de séries televisivas (em episódios de obras como *The Larry Sanders Show* e *E.R.*): as tomadas em uma *steadycam*, emuladas do procedimento já encontrado nessas séries anteriores, conferem não apenas uma identidade cinematográfica à mais famosa obra de Sorkin, mas sobretudo consagram a qualidade dinâmica dessa dramaturgia de origem, pelo aspecto fluido, movente e contínuo de sua exposição audiovisual.

Através de um plano-sequência em continuidade, no qual a entrada e saída de personagens é constante, a transição entre diferentes linhas argumentativas é produzida com a mesma imediatez que aquela efetuada por uma mudança de espaços. O *walk and talk* se revela assim como uma técnica apropriada para resolver de forma econômica as múltiplas interações demandadas por uma serialidade de protagonismo em conjunto. (Sánchez Baró 2015, 273; tradução minha)

Se nos restituirmos a casos concretos das soluções de encenação que delinham uma *dramaturgia do diálogo* (como traduções cênicas e audiovisuais do estilo de Sorkin), recordemo-nos dos famosos planos-sequência que tornam reconhecível o estilo de *The West Wing* – para então vindicarmos uma forma da *mise-en-scène* que encarna seu papel adequado, na dinâmica da “partilha estilística” que tentamos delinear aqui: em algumas dessas famosas sequências *en route*, exemplifica-se inclusive uma das estratégias que Bordwell reconhecia como ligando os traços “estilísticos” aos princípios “poéticos” da encenação cinematográfica – nas soluções para a representação dramática de diálogos entre vários sujeitos, por exemplo:

Duas opções de encenação têm dominado a prática contemporânea. Há aquilo que os cineastas chamam de “ficar e fazer”, na qual os atores se mantêm em posições bem fixas. Usualmente, isto é construído em planos simples e sobre os ombros, mas pode-se, ao invés disso, adotar o tratamento da cabeça flutuante, com os personagens fixos no espaço e a câmera flutuando em volta deles [...]. A opção seguinte de encenação é a do “andar e falar”, com uma *steadycam* nos carregando adiante, enquanto os personagens despejam a exposição no fluxo da cena. (Bordwell 2002, 25; tradução minha)

Na solução de *mise-en-scène* atribuída a Schlamme, trata-se de um modo outro de atualizar o efeito da “continuidade intensificada”,

sem implicar nesta aceleração da sucessão os procedimentos de edição para indicar mudanças de ponto de vista. Um aspecto interessante da abordagem bordwelliana merece destaque, pois reforça uma correlação entre a atenção aos aspectos “internos” da composição (sua tese sobre o estilo como “esquema” de encenação) e o horizonte de “efeito” de tais recursos da *mise-en-scène* (implicando com isto estruturas da sensibilidade de um espectador presumido).

Despretensiosa, a arte cinematográfica passou despercebida pelos espectadores. O que lembramos de um filme? Alguns cenários, o rosto dos atores, os momentos de emoção e humor, uma fala ou gesto surpreendentes [...]. Por razões enumeradas mais adiante, os espectadores, com razão, concentram-se nos rostos, nos diálogos, nos gestos, tentando avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama. Entretanto, os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos. (Bordwell 2008, 29)

Fica assim vindicada uma abordagem estilística que se centra nesse horizonte probabilístico de respostas sensíveis da recepção: nas diversas encenações de diálogos *en route* de *The West Wing*, a análise do estilo articula a simultaneidade entre “encenação” e “efeito estético”: um aspecto notável dessa inflexão da encenação em continuidade realça nesses planos em movimento o propósito de um desejado destaque aos aspectos que compõem a dramaturgia de Sorkin, especialmente o atravessamento das falas pelo traço estilístico de uma modulação mais “musical” dos diálogos – plena de ritmos, aliterações, repetições, e oscilações repentinas entre os diversos centros de fala postos em interação a cada cena ou sequência.

[U]m aspecto-chave da velocidade dos diálogos de Sorkin é sua constância; ela provém da essência dos personagens e não das circunstâncias da narração. Frequentemente, é destacada a discussão na marca da comédia clássica, de tipo *screwball*, da guerra dos sexos, como território predileto de Sorkin para o diálogo veloz, mas, em realidade, o roteirista utiliza esse estilo para uma variedade de registros. Nas comédias de Hawks, a velocidade é acompanhada na maioria das vezes de uma crisperação na cena: o ritmo é elevado, assim como o tom... (Sánchez Baró 2015, 217-218; tradução minha)

A inversão entre procedimentos de encenação audiovisual dos diálogos – em regime de campo/contra-plano para o dos regimes da plena continuidade (especialmente em uma série como *The West Wing*) – consolida o estilo desta parceria entre dramaturgia e encenação, particularmente sedimentada no trabalho conjunto de Sorkin e Schlamme: a associação entre dramaturgo e diretor/produtor plasma finalmente esse *pacote sensorial* mais completo, através do qual a escrita do roteiro se torna reconhecível em seu devido valor de

face – ou seja, como aspecto significativo que confere a reputação com a qual Sorkin será finalmente designado enquanto autor de formatos seriados.

Ao avaliarmos o lugar do realizador audiovisual como instância do processo criativo, consideremos os efeitos de intensificação da continuidade como resultando do esforço dos encenadores para corresponder ao encargo vindo da dramaturgia sorkiniana: o caso da parceria Sorkin/Schlamme encarnaria o aspecto mais duradouro de uma partilha criativa que sedimenta uma “marca de estilo” – e que atravessará inclusive os limites de produtos singulares, já que deriva de obras antecedentes a *The West Wing* e se prolonga para além do caso dessa sua série mais conhecida).

De modo a não restringirmos tais aspectos a um mero caso de manifestação da aparência audiovisual das obras seriadas, identificamos inclusive na forma da “continuidade intensificada” um efeito secundário dessa consagração que a *mise-en-scène* realiza dos traços estilísticos (especialmente na musicalidade dos diálogos e na acumulação e concentração temática que eles aportam), aspectos que definem até mesmo a experiência que obtemos dessas sequências em continuidade.

O mencionado ritmo próprio da série é algo originário de Sorkin, que confere muita importância à musicalidade da produção, comparando os episódios com peças musicais: abertura explosiva, transcurso com ritmo ágil e desenlace a cargo de um único instrumento (um solo), ou mediante a resolução de várias tramas [...]. A trama é secundária com respeito ao diálogo. Sorkin considera que não tem histórias para explicar, senão que se deixa levar pelo ritmo dos diálogos, que é aquilo que realmente o fascina, ao passo que a trama o assusta. Ele reivindica que o diálogo deve ser uma maneira de entreter a audiência, e que não deve haver ação a cada linha do roteiro. (Tous-Rovirosa 2009, 143; tradução minha)

Contudo, precisamos compreender como se efetiva essa “partilha estilística”, em dinâmicas concretas e continuadas da interação entre instâncias criativas das séries televisivas: o trabalho em torno das soluções para melhor encenar o estilo sorkiniano implicam não raro em mutações significativas, no transcurso da evolução de seus arcos e temporadas. No caso especial de Sorkin, o estilo de suas séries manifesta-se nessa dimensão do uso heurístico que propomos para a categoria do “estilo” (aquele que nos é legado da história da arte como disciplina crítica), ou seja: ele exprime a ordem de uma necessária “inflexão” temporal de sua manifestação, que exhibe dinâmicas de plasmação, sedimentação e dissolução das formas artísticas, submetidas que estão aos permanentes testes do tempo da interação com a audiência – e com os efeitos que essa comunicação com os espectadores gera, no decorrer da existência das obras.

Estilo e Encenação: a cota dos diretores, parte 2 (o caso Alex Graves)

Propomos assim analisar essa liberação dos “aspectos” significativos das dinâmicas da “partilha estilística” entre dramaturgia e encenação: na interação entre estas instâncias do processo criativo das obras seriadas, avaliaremos com mais profundidade o papel específico das decisões da *mise-en-scène*, sem negligenciarmos o fato de que elas (ao menos no caso das obras de Sorkin) correspondem a diversos e variados modos assumidos pela direção para corresponder ao encargo originado da dramaturgia sorkiniana.

Para compreendermos a cota específica da encenação nesse caso, incorporaremos na nossa análise os horizontes probabilísticos de um “efeito estético” (Iser 1999) correspondentes ao tratamento oferecido às obras seriadas de Sorkin pela instância da direção. Há aspectos do estilo de encenação, por seu turno consagrados pelos recursos da “continuidade intensificada” (as famosas sequências em *walk and talk*, da qual já falamos), e que são programados poeticamente nas obras em vista de determinados horizontes de efeito sobre os espectadores: por exemplo, é discutível supormos que o acompanhamento que fazemos desses diálogos encenados em movimento suscite hipóteses de leitura sobre uma instância narrativa ou actancial correspondente a uma tal solução da encenação – portanto, como suposto sujeito narrador encarnado por esse ponto de vista movente, ou mesmo como correspondendo a um dos personagens inscritos nas situações assim encenadas.

É mais plausível supor, por outro lado, que tais decisões de encenação resultem no efeito de uma posição espectral das cenas, estatuída como *avatar estético* de uma tal enunciação cinemática da história, feita por tais estilos da *mise-en-scène*: de todo modo, o estilo de encenação característico da parceria entre Sorkin e Schlamme poderia sugerir um espectador vicário dessas sequências, constituído através dos “vetores de imersão” (Schaeffer 1999) correspondentes às mesmas. Mas há outros aspectos mais salientes desse estilo de encenação que devemos considerar, de modo a melhor situar esse aspecto das relações entre dramaturgia e encenação dos formatos seriados de Sorkin: no tocante à sua relação com horizontes probabilísticos de seus “efeitos estéticos” sobre a audiência, isto somente se pronunciará mais claramente em certas inflexões da história das parcerias entre Sorkin e seus diretores.

No caso das relações entre Sorkin e Schlamme, o que mais transparece é a ideia de que a encenação funciona como contraparte audiovisual de uma musicalidade estruturante da composição de falas e diálogos entre os personagens do universo ficcional – matéria originária da escrita dramática sorkiniana, convertida em matriz do encargo com o qual a encenação precisa lidar, na atualização audiovisual da obra: a paleta de planos cinemáticos adotada nesse contexto sugere um maior privilégio concedido à integração entre falas dos personagens e movimentos dos corpos – algo que torna visível essa capacidade de representar os diálogos em simultâneo com a performance movente dos agentes da cena (fig. 1); na prática, isso implica um modelo de enquadramento visual não muito distante da unidade espacial da cena (em planos que preservam a relação entre

corpos e ambientes cênicos, em um sistema de lentes mais próximas aos personagens).



Figura 1: Fotograma de *The West Wing*, “Fives votes down” (1.04). 1999. © John Wells Productions & Warner Bros. Television.

Por outro lado, em uma série como *The Newsroom* (HBO, 2012/2014) encontramos em outro contexto da encenação, nesse quesito da organização visual dos planos: aqui, o enquadramento encontra-se mais distante dos agentes, anulando esse aspecto de correspondência entre seus movimentos físicos e a evolução rítmica das falas e diálogos – muito possivelmente porque estes são observados a uma distância tal (capturados por lentes dotadas de uma distância focal mais longa) que não permitem esta correspondência entre a imagem e os movimentos dos agentes entre diferentes espaços. Esta opção por guardar uma maior distância na composição cinematográfica dos planos inscreve outro aspecto na encenação do texto sorkiniano, consistindo no efeito inédito de um ponto-de-vista presumido que preside à cena – algo que de nos dissocia, como espectadores, do centro dramático instituído pela interação entre dois ou mais agentes num espaço mais restrito (Fig. 2).



Figura 2: Fotograma de *The Newsroom*, “News Night 2.0” (1.02). 2012. © HBO Entertainment.

Não é casual que um tal recurso ocorra em um episódio da série *The Newsroom* dirigido por Alex Graves (na verdade, o único episódio desta obra encenado por esse diretor). Tal opção de *mise-en-scène* provém da marca particular que esse encenador inscreve na dramaturgia sorkiniana, aspecto que possui antecedentes mais ou menos notáveis: em diferentes episódios de *The West Wing*, por exemplo, essa inflexão das soluções de encenação já se insinuava nas aparições pontuais desse diretor, indicando mudanças importantes no sistema das soluções para a encenação da série.

Para tratarmos de um tal “caso Alex Graves”, comecemos pelo efeito desse estilo da encenação delineado para a obra de Sorkin, a partir de uma conversa entre membros da equipe de produção de *The Newsroom* – enquanto descrevem aquilo que o criador da série designa como sendo seu *covering*: o produtor Alan Poul e o diretor Greg Mottola discorrem sobre esse aspecto da encenação – através do qual, segundo o primeiro, “a câmera funciona como o olho de alguém que acompanha uma ação interessante”, além de ser uma escolha que libera a performance dos atores, em razão de não saberem ao certo como estão sendo enquadrados em cada tomada; no caso do diretor, essa escolha resulta das concepções do cinematógrafo Barry Ackroyd em filmar as cenas para além do círculo restrito dos personagens, com lentes longas, criando um efeito de “perspectiva voyeurística” para esses planos.⁹

Sem se referirem expressamente a Graves, tais comentários se reportam a uma marca característica da cooperação que esse diretor imprimiu à dramaturgia de Sorkin, em alguns arcos de temporadas de *The West Wing* – notadamente em suas segunda e terceira temporadas: notaremos aí uma curva de “mudança estilística” da encenação, marcada pela recusa em restringir a *mise-en-scène* a um mero papel de reflexo da musicalidade característica dos diálogos

⁹ Estas discussões encontram-se num segmento extra do DVD da primeira temporada de *The Newsroom*, de 2012, sob o título “The roundout”.

sorkinianos. Na evolução da participação do diretor na série mais famosa de Sorkin, uma tal inflexão reflete um contínuo afastamento das soluções mais características de sua encenação (atribuídas ao trabalho de Schlamme), valorizando assim outras maneiras de atualizar essa mesma escritura dramatúrgica.

Muito embora a dinâmica dos diálogos em movimento ainda prevaleça nessas sequências, insinuam-se determinadas formas de enquadrar inícios ou intervalos das mesmas, que assim indicam possíveis “posições de imersão” da experiência dessas cenas – e que não são mais pautadas pelo encargo de fazer corresponder o andamento da cena aos ritmos do texto. Trata-se de enquadrar as cenas, seja como perspectiva de narração ou de estruturas actanciais nelas implicadas, manifestando-as através daquilo que as vertentes cognitivistas das teorias do cinema designam como “plano-ponto-de-vista” (PPV): aí se tematiza a delicada relação entre a estrutura “ótica” do enquadramento visual e as implicações discursivas desse posicionamento dos planos – na relação que prometem com universos narrativos e com a própria instância da narração.

Os elementos da estrutura do PPV requerem um instrumento de transição, uma vez que a câmera deve passar fisicamente do elemento 1 (“ponto”) para o elemento 4 (“a partir do ponto”). Essa passagem é o correspondente físico de uma mudança na percepção narrativa, de consciente e voyeurística, por exemplo, para subjetiva e pessoal. Isso pode assumir a forma de um simples corte para uma nova posição de câmera, um efeito ótico (fusão, escurecimento, chicote, etc.) ou movimento de câmera, caso em que observamos enquanto a câmera se reposiciona [...]. Na verdade, pode-se dizer que nem uma mudança do posicionamento da câmera, nem um movimento de câmera são necessários para que haja uma mudança na narrativa. O que importa não é a câmera como ponto de referência absoluto, mas a relação entre câmera, personagem, objeto e uma hipótese do espectador sobre essa relação. (Branigan 2005, 261-262)

É sobretudo na terceira temporada de *The West Wing* que essa outra inflexão da encenação se pronuncia mais fortemente, implicando as soluções de direção de Graves: em pequenas inserções de alguns episódios dessa temporada, tal estilo de enquadramento mais distanciado dos agentes, que tira proveito de superfícies do ambiente das cenas (pedaços de paredes, vidros ou espelhos que interrompem ou revelam elementos da cena para nossa visão), vai se combinando aos poucos com as dinâmicas mais características da encenação *en route* da série.

Isto ocorre em introduções de sequências, especialmente aquelas que assumem uma significação dramática mais pronunciada – como a do quinto episódio dessa temporada, “The War Crimes” (de 2001), no qual o anúncio do vice-presidente na sala de espera do Salão Oval faz a câmera sair de sua posição mais neutra e fixa, para mover-se delicadamente na direção de um ângulo oblíquo que permite identificar a presença desse personagem, visualmente acusada no

espaço adjacente ao do ambiente principal da sala do Presidente, ao fundo do plano (Fig. 3):



Figura 3: Fotograma de *The West Wing*, “The War Crimes” (3.05). 2001. © John Wells Productions & Warner Bros. Television.

Finalmente, em “The Two Bartlets” (décimo terceiro episódio da terceira temporada, em 2002), testemunhamos uma inflexão estilística desse tipo de encenação que finalmente comanda extensões mais significativas da história: em tais momentos, o andamento da sucessão de acontecimentos do drama torna-se menos importante do que o estabelecimento de uma posição hipoteticamente mais “testemunhal” das cenas, flutuando entre diversos centros dramáticos da história – delinea-se assim uma *mise-en-scène* que prepara o terreno para aquilo que os produtores de *The Newsroom* identificavam como a virtude mesma desse outro formato de encenação da dramaturgia sorkiniana.

Se considerarmos a importância de segmentos como o *teaser* e a sequência final de um episódio de produtos seriados (respectivamente como porções que precedem a apresentação dos créditos iniciais e aquela que antecede os créditos finais), esses dois momentos de “The Two Bartlets” já conferem a matriz desse estilo de encenação, no momento em que introduzem, cada um a seu tempo, as duas tramas principais dos agentes aí implicados. Tentemos nos concentrar no caso do *teaser*, com a chegada de Amy Gardner (lobista de agendas feministas no Congresso norte-americano) ao apartamento de Josh Lyman (assistente do chefe de gabinete da Casa Branca), com a tensão romântica que atravessa os diálogos que mantém (Fig. 4): a modalidade de encenação adotada por Graves confere um estilo bem distinto do tratamento audiovisual dos diálogos criados por Sorkin, já que o propósito parece ser menos o de oferecer um contraponto cinemático das trocas verbais, e mais o de construir uma espécie de “posição de imersão” na cena.

O enquadramento que preside a interação entre os dois personagens em praticamente todo o decorrer da sequência valoriza ao máximo essa espécie de distância que experimentamos pelos vetores criados na planificação – com a valorização de todo o tipo de obstáculo que interrompa (paredes, objetos domésticos) ou viabilize (espelhos, vidraças) a visualização dos agentes, assim como pelo fato de que os centros da fala encontram-se muitas vezes fora do plano. A acumulação desses elementos institui um andamento característico da cena, consideravelmente distinto daquele mais reconhecível das sequências consagradas por Schlamme: no caso de Graves, predomina uma maior atenção a intervalos silenciosos mais longos, refletindo a atmosfera mais contida das situações que o episódio vai reforçar, até sua sequência final.



Figura 4: Fotograma de *The West Wing*, “The Two Bartlets” (3.13). 2002. © John Wells Productions & Warner Bros. Television.

Em outro segmento do mesmo episódio (Fig. 5), testemunhamos um breve diálogo (que apenas ilustra um procedimento que permeia porções significativas do episódio), em que Josh Lyman e Sam Seaborn (outro assistente da equipe da ala oeste da Casa Branca) dialogam na sala do primeiro – quando Josh discorre sobre o que testemunhamos no *teaser*: de modo ainda mais pronunciado, notamos que os recursos tradicionais da encenação audiovisual de um diálogo em plano/contra-plano são completamente negligenciados, sobretudo para dissociar os efeitos dessa encenação da noção de produção de um ritmo mais acentuado de sua escansão contínua.



Figura 5: Fotograma de *The West Wing*, “The Two Bartlets” (3.13). 2002. © John Wells Productions & Warner Bros. Television.

Ao invés disto, predomina um sistema de exposição em que a câmera situa-se em um espaço recôndito (aparentemente, um passo atrás da porta de entrada do gabinete), sem aproximar-se do local do diálogo e constantemente bloqueada pela imagem fora de foco das costas de Seaborn – ou então com sua completa obstrução, quando outros personagens entram na sala e atravessam o plano. A encenação da sequência não favorece efeitos de ritmo, característicos da encenação em continuidade movente (consagradas pela parceira de Sorkin e Schlamme), mas instaura um efeito de testemunho quase voyeurístico, aspecto que vai atravessar a extensão quase integral do episódio – ou, ao menos, de suas sequências e cenas mais importantes.

No contraste que estas soluções de Graves aportam para a encenação audiovisual de *The West Wing*, vislumbramos um aspecto significativo da categoria do “estilo”, aquele pelo qual os historiadores da arte o identificam com seu perfil de “inflexão” temporal: na longa duração da parceria de Sorkin com Schlamme, podemos ilustrar as dinâmicas históricas do estilo que caracterizam seu aspecto de plasmação original e sedimentação dessas soluções, na relação continuada com a audiência que consagra essas opções de encenação.

Com Graves, por outro lado, compreendemos o fenômeno da gênese dessas soluções como ponto de uma inflexão feita sobre características estilísticas vigentes, quando se encontram num ponto de seu esgotamento iminente – e quando novas dimensões da relação entre dramaturgia e encenação se delineiam como saídas propostas para essas obras. Aprendemos então sobre dois grandes vetores da vigência do estilo em obras seriadas de ficção televisiva: com Schlamme, compreendemos as dinâmicas nas quais as obras encontram e consolidam seu estilo; com Graves, testemunhamos o processo em que esse estilo se metamorfoseia, em face das soluções de continuidade que a obra requisita, no processo temporal de sua relação com a recepção.

À Guisa de Conclusão: das dinâmicas sociais da autoria às marcas textuais e estéticas do estilo

Tendo em vista todos esses elementos da “partilha estilística” entre instâncias criativas da dramaturgia e da encenação nos formatos seriados de ficção televisiva, compreendemos finalmente como essa cooperação entre instâncias criativas se efetiva nas obras seriadas de ficção televisiva: ela envolve dinâmicas concretas de interação, interferência e disputa sobre as melhores soluções criativas para os encargos oriundos da escritura dramática de Sorkin, no âmbito de sua encenação audiovisual.

De saída, observamos que essas dinâmicas interacionais no campo da produção implicam a admissão de uma distribuição presumida dos papéis relativos ao estabelecimento de “encargos”, de um lado, e de “execução” das obras, de outro – em modalidades que podem variar, conforme tradições culturais, contextos históricos, mas também como características de uma suposta excelência atribuída a uma dessas instâncias: no caso de Sorkin, tal parece ser a matriz que sua escritura dramática assume, ao transferir como tarefa para a instância dos diretores as soluções para conferir a melhor encenação possível a seu estilo de composição de diálogos, por exemplo.

Notamos, em seguida, como estes traços estilísticos se fixam, na condição de “aspectos” ou “detalhes significativos” (no mais das vezes, quase imperceptíveis em sua aparição imediata), mas consolidados retrospectivamente como marcas reconhecíveis das obras seriadas: na decorrência dessa admissão, avaliamos o problema da emergência do “estilo” como parte de uma dinâmica da “inflexão” temporal que lhe é própria, exemplarmente instrumentada como ferramenta heurística, em campos como o da história da arte – ou seja, exprimindo processos contínuos de plasmação, sedimentação e abandono de soluções artísticas, na medida em que seu emprego nas obras se submete aos testes contínuos do tempo de sua interação com uma audiência presumida – e com os efeitos que essa comunicação concretamente gera nos espectadores e apreciadores.

Nesse último aspecto, reforçamos a hipótese de que tais dinâmicas da partilha criativa, que caracterizam segmentos da produção cultural em contextos audiovisuais (como é o caso dos formatos seriados de ficção televisiva), resultam em “aspectos” significativos das obras seriadas: mesmo tais pormenores sendo concebidos para não serem percebidos imediatamente, nos regimes pautados por um “desinteresse” originário de sua apreensão (condição mesma de sua eficácia estética, como já ensinava a filosofia do século XVIII), ainda assim eles requisitam do uso especializado e crítico da noção de “estilo” o exercício de um gênero de “atenção perceptiva” a tais detalhes, no modo como se efetivam nas obras seriadas de ficção televisiva.

A possibilidade de identificar e analisar criticamente o estilo de obras seriadas de ficção televisiva nos demanda assim que não

cedamos ingenuamente às estratégias poéticas de produzir um encanto acerca dos universos ficcionais – já que tal “efeito estético” implica que negligenciemos a causa eficiente desse encanto, a saber: a operação mesma do estilo através dos seus “aspectos”. Na posição de apreciadores críticos de obras seriadas de ficção televisiva, devemos instrumentar heurísticamente essa escavação das “marcas de estilo”, através de sua materialização aspectualizada, entendendo a vigência de tais detalhes como força motriz da relação que as obras constroem poeticamente sobre nós – sempre através de seus efeitos estéticos.

BIBLIOGRAFIA

- Baxandall, Michael. 2006. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bordewell, David. 2002. “Intensified Continuity: visual style in contemporary American film”. *Film Quarterly* 55 (3): 16-28.
- _____. 2008. *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Branigan, Edward. 2005. “O plano-ponto-de-vista”. In *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. 2, ed. Fernão Pessoa Ramos, 251-276. São Paulo: SENAC.
- Butler, Jeremy G. 2013. *Television style*. Nova Iorque: Routledge.
- Cardwell, Sarah. (2005). “Television Aesthetics and Close Analysis: style, mood and engagement in Perfect Strangers (Stephen Poliakoff, 2001)”. In *Style and Meaning: Studies in the detailed analysis of film*, ed. Douglas Pye & John Gibbs, 179-194. Manchester: Manchester University Press.
- _____. 2006. “Television aesthetics”. *Critical Studies in Television* 1 (1): 72-80.
- _____. 2013. “Television Aesthetics: Stylistics and beyond”. In *Television Aesthetics and Style*, ed. J. Jacobs & S. Peacock, 23-44. Londres: Bloombury.
- Eco, Umberto. 1986. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 2002. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva.
- Fahy, Thomas (ed.). 2005. *Considering Aaron Sorkin: essays on the politics, poetics and sleight of hand in the films and television series*. Jefferson: McFarland & Co.
- Ginzburg, Carlo. 2007. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Gombrich, Ernst Hans. 2007. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- Iser, Wolfgang. 1999. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34.
- Lopes, Dominic. 1996. *Understanding Pictures*. Oxford: Oxford University Press.
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. Nova Iorque: NYU Press.
- _____. 2006. "Narrative Complexity in Contemporary American Television". *The Velvet Light Trap* 58, 29-40.
- Peacock, Stephen & Jason Jacobs (eds). 2013. *Television Aesthetics and Style*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Picado, Benjamim. 2009. "Ação, Instante e Aspectualidade na Representação Visual: narrativa e discurso visual no fotojornalismo". *Revista FAMECOS* 39, 35-41.
- _____. 2016. "Beyond the fixity of drawing: aspectuality and narrative virtualities of depiction in caricature". *Journal of Graphic Novels and Comics*, 7 (4), 334-347.
- Picado, Benjamin & Souza, Maria Carmem Jacob de (2018). "Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva". *Matrizes* 12 (2), 53-77.
- Pucci, Renato. 2014. "Inovações estilísticas na telenovela: a situação de Avenida Brasil". *Revista FAMECOS* 21 (2), 675-697.
- Rocha, Simone Maria. 2016. *O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural*. Florianópolis: Insular.
- Shanchez-Barò, Rossend. 2015. "La Narrativa Televisiva d'Aaron Sorkin: forma, gèneri i estil verbal". Tese de Doutorado em Comunicação. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la Fiction*. Paris: Seuil.
- Schier, Flint. 1986. *Deeper into Pictures: an essay on pictorial representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Teixeira, João Senna. 2019. *A Construção Não-Linear do Marvel Cinematic Universe*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Silva, Marcel Vieira Barreto. 2014. "Cultura das Séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade". *Galáxia* 17, 241-252.
- Souza, Maria Carmen Jacob. 2014. "O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas". In *Bourdieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria*, org. Maria Carmen Jacob Souza & Rodrigo Ribeiro Barreto, 13-40. Salvador: EDUFBA.

Tous-Rovirosa, Anna. 2009. “El concepto de autor en la series norteamericanas de calidad”. In *Autor e Autoria no Cinema e na Televisão*, ed. José Francisco Serafim, 121-170. Salvador: EDUFBA.

Wolfflin, Heinrich. 1996. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Recebido em 30-06-2018. Aceite para publicação em 22-12-2018.