



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO
LINHA DE PESQUISA: CULTURA E TRADUÇÃO
ORIENTADOR: LUIZ ANTONIO MOUSINHO MAGALHÃES

**A CONQUISTA DO ESPAÇO PELA PERSONAGEM EM *ALICE*: LUGARES, NÃO
LUGARES, MEMÓRIA E TRAJETÓRIA**

RAYSSA MYKELLY DE MEDEIROS OLIVEIRA

JOÃO PESSOA – PB
MAIO DE 2020

RAYSSA MYKELLY DE MEDEIROS OLIVEIRA

**A CONQUISTA DO ESPAÇO PELA PERSONAGEM EM *ALICE*: LUGARES, NÃO
LUGARES, MEMÓRIA E TRAJETÓRIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Área de concentração: Literatura, cultura e tradução

Linha de pesquisa: Tradução e cultura

JOÃO PESSOA – PB

MAIO DE 2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

048c Oliveira, Rayssa Mykelly de Medeiros.
A CONQUISTA DO ESPAÇO PELA PERSONAGEM EM ALICE:
LUGARES, NÃO LUGARES, MEMÓRIA E TRAJETÓRIA / Rayssa
Mykelly de Medeiros Oliveira. - João Pessoa, 2020.
157 f. : il.

Orientação: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Espaço. 2. Personagem. 3. Audiovisual. 4. Alice. 5.
Karim Aïnouz. I. Magalhães, Luiz Antonio Mousinho. II.
Título.

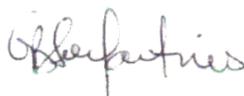
UFPB/CCHLA

Tese intitulada “A CONQUISTA DO ESPAÇO PELA PERSONAGEM EM ALICE: LUGARES, NÃO LUGARES, MEMÓRIA E TRAJETÓRIA”, de Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira, defendida e aprovada no dia 20 de maio de 2020, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA



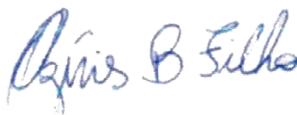
Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
(Orientador)



Prof.^a Dr.^a Gabriela Borges Martins Caravela – UFJF
(Examinadora externa)



Dr.^a Allana Dilene de Araújo de Miranda – UFPB
(Examinadora interna)



Prof. Dr. Oziris Borges Filho – UFTM
(Examinador externo)



Prof.^a Dr.^a Marta Célia Feitosa Bezerra – IFPB
(Examinadora externa)

Para minha mãe e minha filha, antes e depois
de mim, prolongamentos de amor.

AGRADECIMENTOS

Ao que chamam de Deus, essa força vital e benevolente que nos originou.

A Simão, companheiro de vitórias e derrotas, pela grandiosidade dos pequenos gestos cotidianos. Meu muito obrigada por escolher estar aqui.

Aos meus irmãos Fábio, Marcela e à retardatária Andreza, pelo colorido que vocês trazem aos meus dias. Marcela, você pode até não saber, mas tudo o que fez por mim ajudou a definir toda minha trajetória. Fábio, você nutriu minha vida de alegria. Andreza, você me ensinou a importância do cuidar.

A Polly, por nunca largar a minha mão, neste e em tantos outros processos, mesmo que o caminho seja longo e árduo.

A Mousinho, por orientar muito mais que o caminho científico, pela amizade ofertada e por ser exemplo a se seguir, de palavras e ações.

À professora Annelsina Trigueiro, Neta, por ter despertado em mim o amor pela pesquisa e por oferecer todo apoio para que eu trilhasse este caminho.

Aos meus irmãos do grupo de pesquisa Ficções. Não posso chamá-los apenas de colegas, a palavra nunca representaria o que estar junto a vocês nesta caminhada acadêmica significa.

À minha avó Rita, nossa “mãe”. Se alguma vez duvidei de mim, a senhora me fez acreditar.

Às minhas amadas tias, Nadir e Cássia. Vocês são uma parte importante da força e do amor que me constituem.

À minha avó Gláucia, por me despertar para a beleza da arte e para a alegria que pode existir, apesar de tudo.

Às minhas queridas amigas, um respiro na dureza da vida.

Aos meus primos, lugar de alegria e segurança. Em especial, a Maiara e Hélder, meus eternos cúmplices.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL, pelo apoio e acolhimento.

A Rosi Marafon, pelos seus anos de dedicação ao serviço público e pela disposição constante em fazer mais tranquilo o percurso dos pós-graduandos que passaram por este programa.

À Capes, pela concessão da bolsa de pesquisa que tornou esta pesquisa viável.

A Karim Aïnouz, pela bela e pulsante obra.

Ó nostalgia dos lugares que não foram
Bastante amados na hora passageira
Como gostaria eu de lhes dar à distância
O gesto esquecido, a ação suplementar

(Rainer Maria Rilke)

O passado se desbota
se desmancha
mas não passa
e
eu me invado
dentro de mim
a cidade me invade

(Mailson Furtado)

RESUMO

Espaço e personagem são duas categorias narrativas que podem estabelecer entre si uma relação bastante pronunciada, a qual ensejará uma série de possibilidades expressivas em uma narrativa. Osman Lins (1976) reconhece essa relação, relatando inclusive que o limite entre espaço e personagem pode ser vacilante, exigindo nosso discernimento. O objeto de estudo desta tese, a série *Alice* (2008-2010), de Karim Ainouz e Sérgio Machado, apresenta essa relação em sua premissa básica: após o suicídio do pai, a personagem-título, que vive em Palmas, com a avó e o irmão, tem que ir a São Paulo, onde morou na infância, para o funeral. Seduzida pela cidade e pelas memórias que ela guarda, Alice acaba ficando na capital paulista e deixando para trás a vida que havia construído em Tocantins. Este trabalho, propõe-se a analisar como o espaço narrativo constrói uma série de outras questões que acabam por influir na trajetória da protagonista. A dinâmica da cidade, que se apresenta quase como uma personagem na trama, acaba por produzir condições fundamentais para o desenvolvimento de Alice. Lugares, não lugares (AUGÉ, 2002), figuras ambulatórias (CERTEAU, 1998), identidade e pertencimento (HALL, 2000) são algumas das noções advindas do espaço e que se apresentam como questões importantes para a economia narrativa de *Alice*. Neste processo de análise, considerou-se o fato de o objeto tratar-se de um produto audiovisual, o que exige atenção às especificidades da linguagem. Para tanto, recorreu-se a autores como Gérard Betton (1987), Marcel Martin (2003) e Jean Epstein (1947) como amparo teórico. Para além disso, *Alice* é uma série televisiva e a mídia também precisou ser levada em conta nesta investigação. A organização serial da narrativa (MACHADO, 1999) influi diretamente em sua feitura, na construção dos arcos narrativos que a compõem e, também, em outras questões, tais como o desenvolvimento das personagens. Complexidade narrativa (CAPANEMA, 2016; MITTEL, 2012) e qualidade na televisão (BORGES, 2004) também são alguns dos pontos que permearam esta discussão. Por fim, ao tentar compreender as estruturas narrativas do objeto, o diálogo (BAKHTIN, 1997; BARROS, 1997) estabelecido com outras obras é fundamental, notadamente com os romances de Lewis Carroll, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (2010) e *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá* (2010).

Palavras-chave: Espaço. Personagem. Audiovisual. Alice. Karim Ainouz.

ABSTRACT

Space and character are two narrative categories that can establish a very pronounced relationship with each other, which will give rise to a series of expressive possibilities in a narrative. Osman Lins (1976) recognizes this relationship, reporting that the limit between space and character can be wavering, requiring our discernment. The object of study of this thesis is the series *Alice* (2008-2010), by Karim Ainouz and Sérgio Machado, that presents this relationship in its basic premise: after her father's suicide, the title character who lives in Palmas with her grandmother and brother, has to go to São Paulo, where she lived as a child, for the funeral. Seduced by the city and the memories it holds, Alice ends up staying in the capital of São Paulo and leaving behind the life she had built in Tocantins. In this work, we aimed to analyze how working with the narrative space constructs a series of other issues that end up influencing the protagonist's trajectory. The dynamics of the city, which presents itself almost as a character in the plot, ends up producing fundamental conditions for the development of Alice. Places, non-places (AUGÉ, 2002) rethorical tropes (CERTEAU, 1998), identity and belonging (HALL, 2000) are some of the notions that come from space and that present themselves as important issues for Alice's narrative economy. In our analysis process, we could not ignore the fact that we are working with an audiovisual product, which requires us to be aware of the specifics of the language. Therefore, we used authors like Gérard Betton (1987), Marcel Martin (2003) and Jean Epstein (1947) as theoretical support. In addition, *Alice* is a television series and the media also needed to be taken into account in our investigation. The serial organization of the narrative (MACHADO, 1999) directly influences its making, the construction of the narrative arcs that compose it and also the development of the characters. Narrative complexity (CAPANEMA, 2016; MITTEL, 2012) and quality on television (BORGES, 2004) are also some of the points that permeated our discussion. Finally, when trying to understand the narrative structures of our object, the dialogue (BAKHTIN, 1997; BARROS, 1997) established with other works is fundamental, notably with Lewis Carroll's novels, *Alice's Adventures in Wonderland* (2010) and *Alice through the looking glass* (2010).

Keywords: Space. Character. Audiovisual. *Alice*. Karim Ainouz.

RESUMEN

El espacio y el personaje son dos categorías narrativas que pueden establecer una relación muy pronunciada entre sí, lo que dará lugar a una serie de posibilidades expresivas en una narración. Osman Lins (1976) reconoce esta relación, informando que el límite entre el espacio y el personaje puede ser vacilante, lo que requiere nuestro discernimiento. El objeto de estudio de esta tesis, la serie Alice (2008-2010), de Karim Aïnouz y Sérgio Machado, presenta esta relación en su premisa básica: después del suicidio del padre, el personaje principal que vive en Palmas, con su abuela y hermano, tiene que ir a São Paulo, donde vivió cuando niña, para el funeral. Seducida por la ciudad y los recuerdos que guarda, Alice termina quedándose en la capital de São Paulo y dejando atrás la vida que había construido en Tocantins. En este trabajo, nos propusimos analizar cómo trabajar con el espacio narrativo construye una serie de otros problemas que terminan influyendo en la trayectoria de la protagonista. La dinámica de la ciudad, que se presenta casi como un personaje en la trama, termina produciendo condiciones fundamentales para el desarrollo de Alice. Lugares, no lugares (AUGÉ, 2002), las figuras caminantes (CERTEAU, 1998), identidad y pertenencia (HALL, 2000) son algunas de las nociones que provienen del espacio y que se presentan como cuestiones importantes para la economía narrativa de Alice. En nuestro proceso de análisis, no podríamos ignorar el hecho de que estamos trabajando con un producto audiovisual, lo que requiere que seamos conscientes de los detalles del lenguaje. Para eso, utilizamos autores como Gerárd Betton (1987), Marcel Martin (2003) y Jean Epstein (1947) como soporte teórico. Además, Alice es una serie de televisión y los medios también deben ser tomados en cuenta en nuestra investigación. La organización en serie de la narrativa (MACHADO, 1999) influye directamente en su creación, la construcción de los arcos narrativos que la componen y, también, otros temas, como el desarrollo de los personajes. La complejidad narrativa (CAPANEMA, 2016; MITTEL, 2012) y la calidad en televisión (BORGES, 2004) también son algunos de los puntos que impregnaron nuestra discusión. Finalmente, al tratar de comprender las estructuras narrativas de nuestro objeto, el diálogo (BAKHTIN, 1997; BARROS, 1997) establecido con otras obras es fundamental, especialmente con las novelas de Lewis Carroll, Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas (2010) y Alicia a través del espejo (2010).

Palabras clave: Espacio. Personaje. Audiovisual. Alice. Karim Aïnouz.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Palmas e São Paulo mostradas pela primeira vez na série	31
Figura 2 – Cidade espelhada na vinheta	54
Figura 3 – Naipes de cartas aparecem na vinheta.....	54
Figura 4 – Em <i>stop motion</i> , acessórios parecem passear pela cena, vestindo e despindo a personagem.....	55
Figura 5 – O corpo de Alice explorado como território	56
Figura 6 – A importância da cultura do consumo presente na vinheta de abertura, por meio das trocas de roupa da personagem.....	57
Figura 7– Letreiro neon presente na abertura.....	57
Figura 8 – Espaços conjuntivos: São Paulo em constante reconstrução e o caos da cidade	62
Figura 9 – Em <i>Alice</i> , Celinha aparece vista pelas câmeras de segurança escondendo-se entre as pilastras da garagem para fugir de casa	64
Figura 10 – Da cena da menina na garagem, a série nos leva à cena de <i>São Paulo Sociedade Anônima</i>	64
Figura 11 – Obra com britadeira na rua enquanto Celinha anda por São Paulo.....	65
Figura 12 – Obra com britadeira em São Paulo enquanto Carlos anda pela rua, prestes a descobrir o suicídio da ex-amante	66
Figura 13 – Cenas de <i>São Paulo Sociedade Anônima</i> e de <i>Alice</i> se fundem ocupando um mesmo quadro	67
Figura 14 – Plano sequência mostra embate coreografado entre João e Renato para pegar arma	77
Figura 15 – Em <i>Praia do Futuro</i> , os personagens Konrad e Donato conversam. Sem o uso do plano e contraplano, profundidade espacial é explorada.....	78
Figura 16 – João cobra seu pagamento. <i>Mise-en-scène</i> explorando a profundidade do espaço	78
Figura 17 – João e Vitória conversam em frente ao espelho; construção exclui necessidade do uso de plano e contraplano	79
Figura 18 – Em <i>Madame Satã</i> , a sensualidade do corpo é explorada pela <i>mise-en-scène</i>	80
Figura 19 – Alice, em <i>close</i> , com a cidade invadindo o cômodo pela janela.....	91
Figura 20 – Faxineiras observam terminal vazio	98
Figura 21 – Faxineiras conversam sobre estarem furando a greve.....	99
Figura 22 – Personagens dançam na estação vazia	100
Figura 23 – Imagens com texturas diferentes dão conta da visão objetiva do fato — um homem prestes a se suicidar — e da percepção subjetiva do personagem.....	104
Figura 24 – Imagens que evocam memórias aparecem no momento em que Ciro comete suicídio	105
Figura 25– Imagem da mãe de Alice, em meio ao deserto, durante o suicídio de Ciro.....	108

Figura 26 – Imagem da mãe de Alice, no deserto, durante momento em que Alice vai até lá	108
Figura 27 – Imagens de Marcela e Dani se intercalam, dando a impressão de que as duas estão no mesmo espaço. Uma evidência do desejo de Dani de participar da relação sexual no quarto ao lado.	111
Figura 28 – As personagens Dani e Marcela brigam.....	112
Figura 29 – O uso de imagens de arquivo em <i>Alice</i> e em <i>Seams</i>	114
Figura 30 – Alice em sua profissão de guia de turismo. Fotografia clara, com a luz do sol estourando os outros tons	116
Figura 31 – Em Palmas, muita luz deixa as cores “lavadas”.....	116
Figura 32 – Imagens registradas por Alice em sua câmera no avião	117
Figura 33 – Imagens aéreas, em movimento descendente, vão do alto do Altino Arantes em direção ao chão, culminando na cena do caixão de Ciro descendo na cova.....	118
Figura 34 – Alice reencontra a irmã Celinha.....	119
Figura 35 – Ao subir de elevador, Alice observa a quantidade de andares no prédio em que o pai morava	120
Figura 36 – Alice lê a carta de despedida do pai	120
Figura 37 – Revoada de pombos é acompanhada em voo descendente após a leitura da carta de Ciro	121
Figura 38 – Em meio ao congestionamento, Alice carrega o edredom que havia comprado para seu enxoval	121
Figura 39 – Cortes rápidos mostram cenas da festa e o rosto de Alice, que estranha tudo que ocorre ao redor.....	122
Figura 40 – De volta à festa, com Alice já ambientada.....	123
Figura 41 – Alice anda pela casa, encontrando elementos inusitados.....	124
Figura 42 – Alice interage com as projeções de um corpo masculino em um aquário	125
Figura 43 – Alice submersa na piscina	126
Figura 44 – Alice encara a cidade de dentro do carro e grita pela janela.....	126
Figura 45 – A contiguidade espacial feita pela montagem nos leva de uma cena de sexo entre Alice e o DJ para a cena em que Henrique prepara o apartamento do casal	128
Figura 46 – À esquerda, Alice e a tia conversam, no primeiro episódio da temporada. À direita, as duas relembram aquela conversa.....	130
Figura 47 – A cena em que Alice questiona a avó sobre a morte da mãe é marcada por uma coreografia entre as duas. Planos fechados intercalados mostram seus rostos e suas mãos, que disputam a faca para cortar um bolo.....	131
Figura 48 – Em <i>superclose</i> , vemos o rosto de Glícia narrando a perda da filha, desaparecida no deserto do Jalapão.....	132
Figura 49 – Alice e Glícia aparecem novamente enquadradas no mesmo plano, após a avó contar a história que Alice queria ouvir.....	133

Figura 50 – Imagem de mulher em contraluz vista quando Alice pensa na mãe no último episódio e também no primeiro episódio, durante o suicídio de Ciro. As duas mortes aparecem relacionadas a partir desta imagem.....	133
Figura 51 – Alice ouve o relato de Dona Eloá sobre o possível desfecho do sumiço de sua mãe	134
Figura 52 – Alice vaga no deserto do Jalapão	135
Figura 53 – Imagens de Alice e Marina se fundem. Alice inicia um gesto que vemos Marina completar	135
Figura 54 – Alice lê o bilhete de despedida da mãe, assim como havia lido a carta do pai..	136
Figura 55 – Cenas de Alice, em São Paulo, durante a temporada ilustram a recapitulação de seu tempo na cidade feita pela personagem.....	137
Figura 56 – Luli e Dora em seu casamento lésbico nipo-indiano	138
Figura 57 – Vestimentas de Téó e Marcela fazem referência a grupo Secos & Molhados....	139
Figura 58 – Alice vista de cima, cercada pelos amigos que fez em São Paulo	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. O ESPAÇO COMO QUESTÃO	18
1.1 Alguns dados sobre <i>Alice</i>	18
1.2 Espaço: concepções e percepções	19
1.3 A vocação transdisciplinar do espaço e seu tratamento enquanto instância ficcional....	22
1.3.1 A tipologia osmaniana e o espaço ficcional	27
1.4 A personagem e o espaço — a personagem através do espaço	31
1.4.1 Exotopia e configuração espacial da personagem.....	34
1.5 De imagem e som: o espaço no audiovisual	37
1.6 A <i>mise-en-scène</i> : a relação personagem e espaço materializada na tela	38
2. DIÁLOGOS LITERÁRIOS NA TV E ALGUMAS OUTRAS QUESTÕES: <i>ALICE EM ALICE</i>	43
2.1 Algumas questões sobre a TV como narrativa no século XXI	43
2.1.1 Possibilidades narrativas na ficção seriada	49
2.2 De uma Alice à outra: da toca à telinha	50
2.3 A cartografia narrativa de São Paulo (SA): a sinédoque ambulatória de Alice.....	60
3. NAS CIDADES DE ALICE.....	69
3.1 Autoria e estilo do cinema de Aïnouz à TV.....	71
3.2 Espaço, memória e trajetória	81
3.3 Um poema que expande seu significante: a cidade, o lugar, o não lugar e o espectador <i>flâneur</i>	87
3.4 Cenas-crônica: o rés-do-chão na tela	94
3.4.1 A crônica na tela do audiovisual	96
3.5 A maternidade como perda de si.....	100
3.6 Da morte à vida: ausências fundantes para a personagem Alice	103
3.7 Os afetos na cidade: personagens secundários.....	109
3.8 São Paulo e Palmas: espaço de perda, espaço de ganho	113
3.8.1 Pela toca do coelho, Alice cai	114
3.8.2 À flor da pele: de volta a Palmas, Alice em busca de si	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	152

INTRODUÇÃO

Perceber-se que um determinado lugar pode suscitar uma atividade analítica, primeiramente, do que há ao redor e, em segundo lugar, de que condição se ocupa em razão desse posicionamento. Se observarmos calmamente o espaço que nos contém, perceberemos o quanto os elementos dispostos nele podem relacionar-se conosco, de modo harmonioso ou não. De uma maneira ou de outra, o espaço nos fala sobre nossa condição. Nossa identidade — compreendida como mutável e transitória — está perpassada pelo nosso pertencimento, ou pela falta dele, ao lugar que ocupamos (HALL, 2006).

Essa imagem de estar em algum lugar, ocupar um posicionamento, pode ser literal, pode referir-se a uma situação física, material, mas ela também pode ser o ponto de partida para uma significação múltipla. A ficção tem explorado essa possibilidade com cada vez mais intensidade. As implicações do espaço enquanto um componente que influencia arranjos sociais, econômicos, psicológicos, climáticos etc. têm servido como força motriz para obras ficcionais que mantêm o diálogo com a sociedade (CANDIDO, 2006).

Afinal, que efeitos de sentido a utilização do potencial do espaço nas narrativas é capaz de criar? Dessa questão maior, partimos para um objeto específico, uma narrativa audiovisual que se serve do espaço como questão primordial em sua construção. A série televisiva *Alice* (2008-2010), roteirizada e dirigida por Karim Aïnouz e Sérgio Machado, organiza sua trama estabelecendo um paralelo entre dois espaços distintos, as cidades de Palmas e São Paulo, e o que eles representam enquanto possibilidades de vida completamente distintas para a personagem-título. A trajetória da protagonista, ao sair de uma cidade para a outra, e as consequências desse deslocamento em seu desenvolvimento são as premissas da série. O objetivo analítico desta pesquisa é compreender como isso se dá.

Para tanto, é preciso seguir um percurso que se inicia em nosso primeiro capítulo, no qual procuramos compreender o espaço narrativo enquanto conceito. Esse movimento, no entanto, inicia-se antes de se pensar o espaço enquanto categoria narrativa. Dedicamo-nos, então, a entender o desenvolvimento do espaço como categoria conceitual no campo das humanidades. Nesse ponto, estudiosos como Henri Lefebvre (2008), Edward Soja (2001) e Foucault (2013) nos trazem esclarecimentos sobre o percurso desde o Iluminismo até as últimas décadas do século XX, quando ocorreu o que ficou conhecido como *spatial turn*, momento em que o espaço ganhou muita relevância nas pesquisas das ciências sociais.

Compreender essa trajetória é importante porque as teorias da literatura, e mais especificamente a narratologia — que nos instrumentaliza nesta pesquisa —, também acompanharam esse movimento. Para isso, autores como Luis Alberto Brandão (2013), Antônio Dimas (1987), Cristhiano Aguiar (2017) e Oziris Borges Filho (2014) nos trazem considerações sobre o espaço narrativo que integram nossa discussão. Além de fazerem contribuições para o processo de análise do espaço nas narrativas, esses autores tentam compreender quais as razões que teriam levado a esse panorama. Todos enumeram fatores que, certamente, contribuíram para a valorização do espaço enquanto categoria a ser investigada e, dentre esses fatores, há um que esbarra na questão da referencialidade. Os estudos culturais, que ganham força a partir dos anos 1960, trazem a importância do contexto, do diálogo com o social para as teorias da narrativa, afastando-se da visão das correntes formalistas e estruturalistas, que procuravam ater-se ao texto.

Essa referencialidade nos traz outra questão em nossas considerações teóricas. O espaço nos oferece uma possibilidade bastante pronunciada de diálogo com a exterioridade do texto, quando pensamos na possibilidade de uma referencialidade material. Não que, mesmo referindo-se a espaços “reais”, os espaços construídos na ficção não sejam, de fato, ficcionais. Apesar disso, oferecem uma ilusão ao leitor de poder acessar a história construída. Esses espaços constituem o que Cláudia Barbieri (2009) vai tratar como cartografias narrativas. Segundo Georg Wink (2015), essas cartografias narrativas, ou simbólicas, exercem um fascínio sobre os leitores e espectadores. Para nós, essa questão é importante de ser pensada, uma vez que as cidades que servem de cenário em *Alice* são Palmas e São Paulo, ambos espaços que podem ser encontrados fora da ficção e que são simbolicamente construídos na narrativa através da materialidade física desses dois lugares “reais”.

Esses lugares reais têm suas características utilizadas na construção dos lugares simbólicos em que a trama se desenrola e, uma vez que se tem ciência disso, é necessário, então, incluir a problemática da urbanidade na discussão. As grandes cidades e a dinâmica que elas ensejam estão a serviço do percurso das personagens na série e precisam ser levadas em conta para que possamos nos apropriar dos elementos necessários ao panorama construído. Nesse momento, considerações teóricas e a análise de nosso objeto aparecem imbricadas para que possamos compreender como o fenômeno da urbanidade é explorado na ficção. Heloísa Buarque de Hollanda (1994), Renato Cordeiro Gomes (1999) e Michel de Certeau (1998) são alguns dos estudiosos referenciados quando tratamos de cidades e urbanidade.

Outro autor que nos fornece um importante amparo teórico para discutir o espaço enquanto categoria narrativa é Osman Lins (1976). Sua tipologia do espaço narrativo traz algumas das possibilidades mais interessantes para se compreender de que maneira a categoria constitui uma peça de fundamental importância para a construção e para a compreensão das narrativas. Alguns dos componentes descritos por Lins acabaram revelando-se de grande importância para a compreensão e análise do nosso objeto. É por essa razão que, em nosso primeiro capítulo, dedicamos uma seção para compreender a tipologia osmaniana.

Se o espaço tem uma importância capital para o nosso trabalho, não podemos esquecer da personagem empreendendo a ação na ficção. Para isso, considerações de Beth Brait (1985), Aristóteles (2011), Anatol Rosenfeld (2005) e Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988) embasam nossas discussões. No entanto, através da relação entre espaço e personagem, explicitada por Osman Lins (1976), e da identidade relacional do ser, sugerida por Luis Alberto Brandão e Silvana Pessoa de Oliveira (2001), pretendemos compreender de que maneira o espaço contribui para a construção da personagem.

Enveredando ainda mais nesse caminho, trazemos as teorizações de Bakhtin (2003) sobre o conceito de exotopia e da configuração espacial da personagem. Em síntese, nossa discussão nessa seção se dá em torno dessa dimensão exotópica da personagem estar relacionada a uma dimensão espacial que pressupõe um posicionamento externo a ela.

Seguimos nosso estudo voltando-nos às especificidades do audiovisual na construção do espaço. A linguagem audiovisual nos traz possibilidades e diferenças significativas em relação à construção do espaço narrativo na literatura. Pensando nisso, é preciso fazer os ajustes necessários com o apoio de estudiosos da linguagem audiovisual tais como Gérard Betton (1987), Marcel Martin (2003) e Jean Epstein (1947).

E se a relação entre espaço e personagem é importante na literatura, no texto audiovisual essa relação se dá de maneira gráfica, visual. O encontro de espaço e personagem, de maneira articulada e deliberada, é tratado no audiovisual através da *mise-en-scène*. A última seção de nosso primeiro capítulo se dedica a compreender essa categoria que nos será fundamental para a análise de nosso objeto.

Nosso segundo capítulo, intitulado “Diálogos literários na TV e algumas outras questões: Alice em Alice”, traz dois grandes eixos principais. O primeiro trata da especificidade da televisão e como ela acaba por ter influência na formatação da narrativa e o segundo discute as relações dialógicas estabelecidas com outras obras e, mais notadamente, com os livros de

Lewis Carroll: *A viagem de Alice ao País das Maravilhas e Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá.*

Ao pensarmos em um produto televisivo, além das questões inerentes ao audiovisual, temos especificidades do suporte que acabam influenciando na construção da narrativa. A serialidade, por exemplo, influi na formatação dos arcos narrativos e, em função disso, deve ser pensada para se analisar uma série. Uma narrativa longa, como é o caso de nosso objeto, traz outras possibilidades para o desenvolvimento das personagens, por exemplo. Ademais, há questões mais recentes relacionadas à qualidade e à complexidade das narrativas televisivas que podem nos ajudar a compreender o panorama no qual nosso objeto se insere.

Jason Mittel (2012) e Letícia Capanema (2016) são alguns dos autores que trazem importantes reflexões sobre a complexidade narrativa e como ela pode se relacionar com a qualidade na televisão. Narrativas que trazem relações dialógicas explicitadas e que trabalham com um grau metaficcional acentuado também aparecem apontadas como narrativas televisivas de qualidade.

A partir desse ponto, começamos a investigar as relações dialógicas estabelecidas pelo nosso objeto. Antes de falarmos sobre essas relações, é necessário que possamos compreender, afinal, o que é dialogismo. Para chegar a ele, passamos pelo conceito de adaptação, para estabelecermos que o que se dá entre os livros de Carroll e a série de Aïnouz e Machado não consiste em uma. Robert Stam (2006), Diana de Barros (1997) e o próprio Bakhtin (1997) fornecem embasamento para a nossa discussão.

A última seção de nosso segundo capítulo se dedica a compreender outro diálogo estabelecido pela série, dessa vez com o cinema. O segundo episódio da série, intitulado de *O tesouro de Alice*, estabelece uma relação direta com o filme *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luiz Sérgio Person. Nele, durante a fuga de Celinha, irmã da protagonista Alice, somos levados por um passeio pela cidade de São Paulo que tem sua cartografia simbólica (WINK, 2015) mapeada pelo percurso da menina e pelo percurso do protagonista do filme de Person, que aparecem de maneira paralela, aproximados pela montagem, que explicita esse diálogo. O que o texto audiovisual nos apresenta é a construção do espaço através das figuras ambulatórias de Certeau (1998).

Nosso terceiro e mais extenso capítulo é dedicado à análise de nosso objeto: a série produzida e exibida pelo canal de televisão HBO e dirigida por Karim Aïnouz e Sérgio Machado. Para isso, delimitamos nossa análise, que se concentrou, principalmente, no primeiro e no último episódios, ambos dirigidos por Karim Aïnouz. Em razão desse fato, dedicamos a

primeira seção do capítulo a investigar as marcas estilísticas recorrentes na obra do diretor, com o fim de compreender de que maneira esse estilo afeta a construção da narrativa.

Em seguida, ao procedermos a análise do objeto, identificamos algumas chaves de leitura que nos guiam. A memória, acessada através dos espaços em que a personagem se desenvolve é fundamental para se compreender a construção de sentidos na série. A construção de novas memórias e a recuperação de memórias antigas fazem parte do percurso da protagonista e fornecem indícios para que o espectador compreenda a trama.

A cidade tem um lugar importante na construção da personagem e do enredo. Por meio de sua dinâmica, ela se faz importante para que possamos compreender a narrativa. Vista por Barthes (2001, p. 231) como “um poema que expande seu significante”, ela se mostra repleta de lugares e não lugares (AUGÉ, 2002), uma espacialidade que agrega sentidos translatos que se mostram a partir dela. Como vivem, como se comportam as personagens, que tipo de relações de trabalho, de poder, de afetividade estabelecem? Tudo está submetido à dinâmica da urbanidade.

O cenário urbano, aliás, propicia o surgimento da crônica como gênero textual. Em nossa pesquisa, investigamos a inserção do que vamos nomear de *cenas-crônica*. Cenas que se aproximam do formato do gênero textual pelo seu caráter reflexivo em relação ao cotidiano da cidade.

Ainda outras questões como o luto, a maternidade e os novos arranjos afetivos das megalópoles aparecem presentes na constituição da narrativa e de seu diálogo com a sociedade.

1. O ESPAÇO COMO QUESTÃO

1.1 Alguns dados sobre *Alice*

Entre os anos de 2008 e 2010, o canal de TV por assinatura HBO exibiu a série *Alice*, de Karim Aïnouz e Sérgio Machado. Estruturada em uma temporada de treze capítulos e dois episódios especiais formatados como telefilmes, *Alice* narra a história da personagem-título, Alice, que vive em Palmas, capital de Tocantins, como ela mesma enfatiza: a última cidade planejada da América Latina no século XX. Lá, trabalha como guia de turismo, mostrando aos visitantes os pontos da cidade que conhece tão bem. Alice, cuja mãe faleceu após divorciar-se do pai da protagonista, é criada pela avó e está noiva, com o casamento marcado. O pai, com quem ela não mantém contato há anos, comete suicídio em São Paulo, onde mora com a atual mulher e a filha pequena. Alice, então, viaja à capital paulista para enterrar o pai. Na volta para casa, ela perde o voo e fica em São Paulo. Sem conseguir contato com a tia, na casa de quem estava hospedada, ela recorre a uma amiga que a leva a uma festa; a partir daí a personagem vai sendo seduzida pela cidade e decide ficar.

Desde o título, a série faz várias referências à obra de Lewis Carroll, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, lançada em 1865. Há uma relação de referencialidade entre as duas obras, um paralelo que transpõe para a São Paulo do século XXI e para a personagem-título da série (que possui o mesmo nome da protagonista da obra de Carroll) o encantamento e o absurdo experimentados pela pequena Alice diante do País das Maravilhas.

O espaço onírico em que se encontra presa Alice, de Carroll, a seduz e a amedronta, causa-lhe perplexidade e lhe faz refletir acerca de seu lar, onde tudo era comum. Alice aumenta e diminui de tamanho, tem sua lucidez questionada pelo Gato de Cheshire e, nesse questionamento, fica muito clara a importância do espaço para a constituição da personagem.

“Oh! É inevitável” disse o gato; “somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca”
 “Como sabe que eu sou louca?” perguntou Alice.
 “Só pode ser”, respondeu o gato, “Ou não teria vindo parar aqui.”
 (CARROLL, 2010, p. 77).

Da mesma maneira que na obra de Carroll, a relação entre espaço e personagem é uma das grandes questões da narrativa. Cientes disso, nós nos dedicaremos, neste momento, a investigar o espaço e a espacialidade narrativa a fim de realizar a nossa análise posteriormente.

1.2 Espaço: concepções e percepções

O espaço tanto nos é familiar quanto nos é difícil de conceituar e apreender. Instância onipresente que conforma a percepção sensível, que não se pode recusar ou obliterar — ao menos não completamente —, o espaço se torna uma questão quando o percebemos como mais do que continente inerte.

O que há de vívido e fértil nesse elemento, no entanto, não advém de uma propriedade imanente; ação e percepção humanas configuram o espaço, elas o constroem e o identificam. Embora, neste trabalho, nosso principal objetivo seja compreender o espaço como categoria conteudístico-formal nas narrativas, é premente entender e assimilar a importância das reflexões acerca do espaço nas humanidades. Afinal, como construir o espaço narrativo sem que se tenha a compreensão dos sentidos extratextuais que o termo enseja? De que maneira toda uma tradição de discussões filosóficas e sociológicas está presente no ato de construir o espaço ficcional?

Para pensarmos o espaço, em primeiro lugar, é preciso que se tenha em mente a vocação transdisciplinar dessa categoria. Antes de ser uma questão na arte — mais especificamente nas narrativas —, nosso objeto de investigação, o espaço, já se colocava como uma questão de diversos campos do saber, que, por sua vez, já trabalhavam com o fato de sua existência material concreta.

Em *A condição pós-moderna*, David Harvey (2008) aponta ter sido a revolução renascentista dos conceitos de tempo e espaço que, em diversos aspectos, assentaram as bases para o projeto do Iluminismo. A dominação do espaço, um “fato da natureza”, era condição necessária à emancipação humana (HARVEY, 2008, p. 227). A intenção de dominar e configurar o espaço, a percepção dele, e de suas potencialidades, impulsiona uma série de reflexões políticas, filosóficas, antropológicas e simbólicas que concernem à categoria.

Em *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão (2013) realiza um amplo estudo dos mais diversos aspectos da categoria e versa sobre variadas abordagens do conceito. Em uma das seções, Brandão se ocupa das histórias do espaço, da observação diacrônica da categoria. Tais histórias, segundo ele, podem ser compreendidas por duas perspectivas: a primeira, da história do espaço por meio das diferentes formas de percepção espacial através do tempo, por meio “tanto dos sentidos do corpo humano quanto dos sistemas tecnológicos, rudimentares ou complexos, de observação, mensuração e representação” (BRANDÃO, 2013, p. 18); a segunda

preocupa-se com as transformações do espaço enquanto conceito, produção simbólica, “construto mental utilizado na produção do conhecimento humano, seja de natureza científica, filosófica ou artística” (BRANDÃO, 2013, p. 18). Ambas as perspectivas acabam imbricadas, afinal, a percepção do espaço finda contribuindo para as reflexões de cunho filosófico ou artístico acerca dele.

Ao tratar da primeira, Brandão (2013, p. 18) exemplifica com a cartografia desde a Idade Média, quando os mapas, em função do isolamento dos feudos, acentuavam qualidades “sensoriais e simbólicas” da ordem espacial, passando pelos mapas renascentistas, já muito mais objetivos, por refletirem o “desejo de conquista e domínio dos espaços” e pela cartografia moderna, que reflete a concepção iluminista, “de um espaço passível de ser minuciosa e racionalmente apreendido e, conseqüentemente, apropriado e controlado” (BRANDÃO, 2013, p. 18).

Brandão (2013) recorre a David Harvey (2008) para afirmar que a concepção iluminista do espaço se estende da era moderna até meados dos anos 1960, 1970, quando o desconstrucionismo começa a criar “espaços disruptivos” típicos da pós-modernidade. Ainda sobre essa transformação empírica da percepção espacial, Brandão (2013) dá o exemplo do que ocorre com a cidade e as mudanças por elas sofridas desde a Idade Média. Essa é uma questão de suma importância para este trabalho; afinal, quando nos propomos a trabalhar com espaço, em razão dos objetos de nossa análise, estamos fundamentalmente mais interessados nas relações disruptivas e nevrálgicas que nele se desenvolvem. Essa observação aparece aqui apenas para marcar que esse é um ponto ao qual voltaremos a tratar mais detidamente à frente.

Para falar da “epistemologia historiográfica” do conceito de espaço, Brandão (2013) evoca mais uma vez a transdisciplinaridade do conceito. Como ressalta o autor, em diversos campos do saber há várias abordagens e concepções do espaço. As ciências sociais teriam, no século XX, finalmente, começado a deixar de estabelecer uma primazia do tempo em detrimento do espaço. Em outras palavras, o espaço passou a ser visto como mais do que simplesmente o pano de fundo da história. E isso se dá, em grande medida, por causa da compressão espaço-temporal resultante da configuração pós-moderna.

Essa valorização do espaço é o que defende Foucault no texto *Dos espaços outros* (2013), resultante de conferência proferida originalmente em 1967, e que se tornou um dos textos fundantes quando se fala da questão do espaço nas humanidades no século XX.

A época atual seria sobretudo a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição [...] estamos em um

momento em que o mundo é experimentado, creio, menos como uma grande via que se desenvolverá através dos tempos, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado (FOUCAULT, 2013, p. 113).

Cada vez mais, a simultaneidade e a justaposição das quais falou Foucault, já em 1967 se acentuam e fazem emergir a necessidade de uma reflexão acerca do espaço. Alguns autores, no entanto, mostram-se preocupados com o que apontam como uma percepção ingênua, uma supervalorização da instância espacial. “Em certos momentos o espaço foi considerado um vilão pelas humanidades, em outros momentos as ideias de espaço e lugar são inflacionadas até um extremo provavelmente ingênuo” (AGUIAR, 2017, p. 21).

Em contraponto ao que defende Foucault, Edward Soja, em *History: Geography: Modernity* (2001), pondera que o século XX não trouxe uma sobreposição da geografia sobre a história, do espaço sobre o tempo como matéria reflexiva. Para ele, no decorrer do século passado, o espaço ainda tendia a ser tratado como “fixo, morto, não dialético; já o tempo como rico, vivo, dialético”¹ (SOJA, 2001, p. 114, tradução nossa). Porém, à medida que se aproximava o fim do século XX, “As observações premonitórias de Foucault sobre a emergência da ‘época do espaço’ assumem uma forma mais razoável”² (SOJA, 2001, p. 115, tradução nossa).

No entanto, quando fala em “forma mais razoável”, Soja não endossa uma mudança de equilíbrio entre a atenção dedicada a tempo e espaço, na qual o espaço sobrepujaria o tempo. Na visão de Soja,

A geografia pode ainda não ter tomado o lugar da história no coração da crítica e da teoria contemporâneas, mas há uma nova e animadora polêmica na agenda política e teórica, que acena com maneiras significativamente variadas de enxergar o tempo e o espaço juntos, a interação entre a história e a geografia, as dimensões horizontais e verticais de estar no mundo livre da imposição de um privilégio categórico inerente³ (SOJA, 2001, p. 115, tradução nossa).

Ou seja, o espaço ganha em importância, mas Soja (2001) defende que não há uma hierarquia na qual o espaço apareça privilegiado. Em vez disso, a reflexão acerca de sua

¹ No original: “fixed, dead, undialectical; time as richness, life, dialectic”.

² No original: “Foucault’s premonitory observations on the emergency of ‘epoch of space’ assume a more reasonable cast”.

³ No original: “Geography may not yet have displaced history at the heart of contemporary theory and criticism, but there is a new animating polemic on the theoretical and political agenda, one which rings with significantly different ways of seeing time and space together, the interplay of history and geography, the vertical and horizontal dimensions of being in the world freed from the imposition of inherent categorical privilege.”

articulação com outras categorias, especialmente com o tempo, é um direcionamento promissor na reflexão das humanidades.

Essa mudança prenunciada por Foucault e confirmada por Soja, a partir do fim dos anos 1980, ficou conhecida como *spatial turn*, que poderíamos traduzir para algo como “virada espacial”. Citando vários autores, tais como Doreen Massey (1999), Schlögel (2003), além do próprio Soja, entre outros, Martina Löw (2013, p. 17) a explica como “a percepção de que a mudança social não pode ser explicada satisfatoriamente sem uma reconceituação das categorias relativas à componente espacial da vida social”. Para Brandão (2013, p. 49), “a expressão abarca não somente as transformações de natureza propriamente teórica relativas ao termo, mas também aquelas vinculadas à vivência do espaço como categoria empírica, socialmente determinada e determinante.”

É nesse contexto que Soja, apoiado em Lefebvre, propõe diferenciar espaço e espacialidade, tendo o espaço como realidade dada e a espacialidade como realidade socialmente produzida. Mais uma vez, a compreensão de Edward Soja (2001) de um entrelaçamento de tempo e espaço, contribuindo um com o outro e constituindo-se mutuamente, traz a proposição de uma geografia historicizada e de uma história espacializada. Sobre a compreensão de Soja, Löw desenvolve: “em suas publicações ele se volta reiteradamente tanto contra a concepção de que a história aconteceria no espaço passivamente dado, quanto contra a imagem de que espaços forçam processos sociais” (LÖW, 2013, p. 20).

A compreensão de uma configuração social espacializada, calcada na simultaneidade e na justaposição que se intensifica a partir da chamada *spatial turn* — momento em que se observou um crescimento notável do número de pesquisas relacionadas ao espaço nas ciências sociais — é de fato muito importante para o desenvolvimento desta pesquisa, no entanto, há toda uma tradição anterior de estudos e reflexões acerca do espaço que nos são caros e que serão fundamentais na investigação da concepção do espaço ficcional dos nossos objetos. Bachelard, Benjamin, Foucault, Bakhtin e Certeau estão entre os teóricos a quem não podemos ignorar ao investigar o espaço.

1.3 A vocação transdisciplinar do espaço e seu tratamento enquanto instância ficcional

Como já viemos discutindo, uma das grandes dificuldades de se trabalhar com o espaço é exatamente a transdisciplinaridade que lhe é constitutiva. Em razão dessa propriedade, há uma sorte de abordagens teóricas que constituem, ao mesmo tempo, uma riqueza e uma dificuldade

no trabalho com a categoria. Partindo dessa premissa, se faz necessário definir uma estratégia de trabalho exequível, que contemple as possibilidades que o trabalho com o espaço pode oferecer à nossa análise, mas que não nos lance por caminhos múltiplos que nos deixem à deriva.

Reconhecendo a equivocidade do conceito de espaço não apenas em campos distintos, mas dentro de um mesmo campo, Brandão (2013) propõe que se indague os dois movimentos:

o que vai do espaço definido segundo uma norma (um limite conceitual) às variações do espaço que a infringem (que modificam o limite); e o que vai do reconhecimento da metaforicidade constitutiva do espaço (da abertura de sua significação) à delimitação de um uso específico (às significações restritas). Para lidar com a variabilidade do espaço (da abertura de sua significação) à delimitação de um uso específico (às significações restritas). Para lidar com a variabilidade do espaço é necessário que, tendo em vista esse duplo movimento, as acepções da categoria sejam aproximadas e delas se depreendam vetores recorrentes. (BRANDÃO, 2013 p. 54).

Estabelecida a necessidade de se trabalhar com vetores recorrentes nas variadas conceituações do espaço. Brandão (2013) fala sobre tais vetores. Ele relata duas percepções básicas trazidas por Einstein no prefácio do livro *Concepts of space*. Espaço como qualidade posicional do mundo dos objetos materiais e espaço como continente de todos os objetos materiais. Essa perspectiva relacional do espaço acaba orientando uma série de reflexões acerca da categoria: Foucault, Harvey, Lefebvre... Todos acabam sendo tributários de uma perspectiva relacional em suas reflexões. E é essa perspectiva um ponto comum que nos interessa em nossas investigações.

Procurando delimitar nossa investigação, a partir de agora, nós nos propomos a tratar do espaço ficcional, utilizando como aporte, principalmente, a teoria literária, especialmente a narratologia, e as possibilidades analíticas trazidas por esta para o audiovisual. Observaremos, em interface, as reflexões do espaço nos demais campos do saber das humanidades sempre em relação à construção do espaço ficcional. Essa proposta se dá em razão de nossa principal finalidade: a análise do nosso objeto, a série televisiva *Alice*, de Karim Aïnouz e Sérgio Machado.

Dentro da teoria da literatura, as categorias narrativas receberam tratamentos diversos em cada abordagem crítica. De maneira ampla, é possível perceber a variedade de tratamentos dados ao espaço, a variabilidade de abordagens realizadas com relação não apenas a ele, mas a noções e conceitos translatos.

As correntes formalistas e estruturalistas tendem a considerar irrelevante a atribuição de valor empírico, mimético ao espaço como categoria literária; e a defender a existência da espacialidade da própria linguagem. Na direção oposta as correntes sociológicas ou culturalistas ocupam-se do espaço segundo o viés da representação, ou seja, como conteúdo social — reconhecível extratextualmente — que se projeta no texto. (BRANDÃO, 2013, p. 48).

Ou seja, as teorias que levavam em consideração a imanência do texto não se preocupavam com a construção de um espaço narrativo e suas relações referenciais; a única dimensão espacial relevante era a espacialidade da linguagem. O reconhecimento do espaço narrativo como representação constituiu um avanço para os estudos da categoria. É curioso perceber como o aumento dos estudos a respeito do espaço coincide justamente com o surgimento das correntes críticas de caráter culturalista ou sociológico, a partir do fim dos anos 1960. Afinal, se há uma representação, uma referencialidade que deve ser pensada, o espaço tem, enfim, sua importância reconhecida.

Oziris Borges Filho (2014), no entanto, apresenta outras razões para o aumento de estudos dedicados ao espaço a partir de meados do século XX. Para ele, foi uma mudança não apenas da crítica, mas da própria literatura. Segundo Borges Filho (2014), se pensarmos o espaço enquanto categoria narrativa, constatamos um número pequeno de estudos que se dedicam a ele, se compararmos a outras categorias, tais como o tempo ou a personagem. Para ilustrar essa discrepância, ele faz um breve apanhado dos teóricos que tão bem discorreram sobre o tempo ao longo do século XX. Na mesma época, o número de estudos sobre o espaço era inexpressivo. No entanto, nas últimas décadas, cada vez mais estudiosos têm se debruçado sobre a espacialidade narrativa. Mas por qual razão essa mudança de direção tem se dado? Ainda de acordo com Borges Filho (2014, p. 184), cada vez mais obras têm dado maior importância ao espaço, em detrimento de tempo e enredo. Isso porque, cada vez mais, tem-se a construção de personagens menos heroicos, que não mais realizam grandes ações, mas que têm sua jornada cada vez mais centrada em suas inquições psicológicas e introspectivas.

Independente da razão, ou das razões, pois assumimos aqui que ambas as visões têm sua verdade, o fato é que o espaço passou a ter sua importância reconhecida dentro da economia narrativa e, além de uma crítica que passou a prestar mais atenção a ele, também autores e realizadores passaram a explorar suas potencialidades. O resultado é um número crescente de trabalhos teóricos de fôlego e um sem número de obras narrativas que têm se ancorado nas possibilidades de significações espaciais.

Algumas características na sistematização desses estudos, no entanto, chamam a atenção. Brandão (2013) observa que, nos mais variados estudos, é difícil encontrar uma definição. Os estudiosos têm evitado responder à pergunta “o que é o espaço?”, preferindo trabalhar com a questão “como é o espaço?” E aí surgem os estudos que têm elaborado tipologias a partir dele.

A tendência é comum na crítica literária que costuma enfrentar a questão do espaço com uma série de expressões derivadas: “espaço social”, “espaço psicológico”, “espaço mítico”, “espaço da linguagem”, “espaço imaginário”. Na proliferação terminológica o atributo costuma elidir, ou deixar em suspenso o significado do vocábulo principal. (BRANDÃO, 2013, p. 51).

Embora haja um tom de crítica na constatação de Brandão (2013), ele próprio trabalha com uma tipologia que elabora para reconhecer as possíveis abordagens do espaço nos estudos literários do século XX. Afinal, seria essa uma lacuna nos estudos sobre o espaço? A falta de uma definição? O próprio Brandão (2013), assim como outros teóricos, reconhece a equivocidade do termo, seu caráter transdisciplinar e mesmo multifacetado dentro de uma mesma área do conhecimento. Então, sim, a compreensão de como se dá o espaço, em vez de o que é o espaço, tem se tornado o foco dos estudos da narrativa.

O que tem chamado a atenção de leitores, espectadores e teóricos? Já sabemos que há vários espaços a serem considerados, pois a espacialidade agrega várias noções e conceitos translatos que podem ser de grande importância dentro de uma obra.

“Excetuando-se os casos, hoje pouco habituais, de intromissão do narrador impessoal mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência do espaço” (LINS, 1976, p. 69). A sentença de Osman Lins exprime a sua percepção de que todos os elementos de uma narrativa suscitam o espaço. As personagens, a ação, o tempo tudo decorre em um determinado espaço. Mesmo quando se trata de um movimento introspectivo, um sonho, ou de uma errância pela memória, eles irão se dar no espaço psicológico.

Assim sendo, se criamos uma personagem ficcional, vamos posicioná-la relativamente a outros elementos de nosso texto. Podemos situá-la fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social), em relação às suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem), e assim por diante. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67-68).

As afirmações de Lins e de Santos — Luis Alberto Brandão, quando ainda assinava com o último sobrenome — e Oliveira podem parecer inflacionadas, mas elas apenas consideram os diversos aspectos que acabam sendo abarcados pelo espectro da espacialidade. Sobre o papel de protagonista ou de coadjuvante, Antônio Dimas, em *Espaço e romance*, um dos textos clássicos dos estudos do espaço na teoria literária brasileira, pondera acertadamente:

Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. É bem verdade que, reconhecemos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância se torna secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante, é a de ir-se descobrindo-lhe a funcionalidade e organicidade gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. (DIMAS, 1987, p. 5-6).

Afinal, protagonista ou não, o espaço pode contribuir enormemente para a tessitura da narrativa. E é esse espaço vivo, pulsante, que enriquece de sentidos a obra que nós buscamos, pelo qual nos interessamos. Afinal, como afirma Georg Wink (2015, p. 21), “Partimos da premissa que este espaço narrado, geralmente, não é criado de forma ingênua ou coincidental, mas, sim, que pertence às estratégias narrativas e, portanto, cumpre uma função de relevância para a análise literária”. Outro aspecto no estudo do espaço ficcional é a criação de cartografias narrativas, de espaços construídos que permitem aos leitores e espectadores sonhar com lugares possíveis, ideais para a realização daquela narrativa à qual acompanham. Em seu artigo *Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo*, a pesquisadora Cláudia Barbieri afirma que o espaço na narrativa

muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. (BARBIERI, 2009, p. 105).

A ficção aparece como local de projeção do imaginário, desse modo, instância artística privilegiada pelo culto e predileção dos seus leitores e espectadores e, nesse caso, o espaço aparece de maneira privilegiada, afinal, a promessa de referencialidade que ele oferece é o mais próximo da realização da fantasia a que se pode chegar. Georg Wink (2015) chama a atenção para o fato de como essas cartografias simbólicas exercem um fascínio sobre leitores e

espectadores. Aí surge novamente a questão do espaço como representação e do encantamento que ele pode provocar, mesmo quando o leitor sabe ser a obra ficcional e, por vezes, mesmo quando o local onde se passa a ação não faz referência a nenhum espaço extratextual real. Segundo Georg Wink (2015), uma das razões desse fenômeno é o fato de o espaço proporcionar, mais do que outras categorias, tais como ação e personagem,

algo ‘experimentável’ ao leitor em busca do ‘real’ [...] o espaço, mesmo que distante, passado ou meramente fictício, nutre de forma curiosa a expectativa do leitor de reencontrá-lo na geografia real ou, pelo menos, num *simulacrum*. O que será que leva milhares de turistas, a cada ano, a procurar a suposta ‘casa de Giulietta’ em Verona, que Shakespeare imaginou em 1597, apesar do fato conhecido de que a localização da casa é duvidosa e que a famosa sacada do pátio foi construída apenas para satisfazer a vontade dos visitantes? (WINK, 2015, p. 24).

Esse fascínio pela referencialidade do espaço na literatura ainda é mostrado por Wink (2015) como algo reconhecido inclusive por autores e editoras com o fato de muitos livros trazerem mapas como suplementos.

Mesmo em trabalhos onde o espaço aparece “diluído”, como fala Antônio Dimas (1987), ainda é comum que haja um interesse pronunciado do público nessa categoria da narrativa. Como se dá então a relação quando se tem um espaço vívido, trabalhado com protagonismo na narrativa? “A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva — enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos — e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história” (BARBIERI, 2009, p. 105).

1.3.1 A tipologia osmaniana e o espaço ficcional

Foi o também romancista e teatrólogo Osman Lins que formulou uma das mais vigorosas tipologias do espaço narrativo da teoria literária brasileira e o fez, segundo ele mesmo declara, sem a intenção de fazê-lo. “Assim, em harmonia com a minha compreensão em literatura — terreno para mim jubiloso e móvel — apenas buscarei assentar certos pressupostos indispensáveis à compreensão do estudo” (LINS, 1976, p. 62).

Quando da elaboração de sua tese de doutorado — que foi publicada em livro, posteriormente —, Lins sentiu falta de um apoio teórico que pudesse sustentar sua análise do espaço romanescos na obra de Lima Barreto. Por essa razão, o autor elaborou um capítulo

“Espaço romanesco — conceito e possibilidades”, que acabou se tornando um dos aportes mais utilizados pelos estudos que se dedicam ao espaço narrativo no Brasil. Em tom ensaístico, através da análise e da observação de como o espaço aparece disposto em várias obras literárias, Osman Lins, aos poucos, vai percebendo vetores comuns às manifestações da espacialidade na ficção e sistematizando alguns aspectos que juntos vão compondo uma tipologia profícua.

Após deixar claro que não se deve procurar por respostas fechadas ao se analisar uma narrativa, que todos os seus componentes estabelecem relações intrincadas entre si e que não é possível encontrar em um deles uma relação simplista de causa e efeito, Lins (1976) fala das funções que o espaço pode desempenhar assumindo diferentes papéis. Ele identifica três funções mais comuns desempenhadas pelo espaço. São elas: caracterizar as personagens, influenciar (propiciando ou até mesmo provocando) as ações das personagens ou situar as personagens.

Quando tem a função de caracterizar as personagens, o espaço pode nos permitir saber mais sobre elas, torná-las mais palpáveis. Lins (1976) dá o exemplo da personagem Ana, do conto “Amor”, de Clarice Lispector. Não nos é dito explicitamente, mas nós vamos percebendo pelo espaço em que transita, a que classe ela pertence.

Quando tem a função de influenciar as personagens, o espaço pode ser o causador de determinada ação ou, no mínimo, propiciar as condições necessárias para que uma ação se desenvolva. Lins (1976) ilustra essa função com *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, em que o espaço, tanto físico quanto social, é a força motriz da narrativa. Em nosso objeto de análise, a personagem Alice tem a sua fascinação por São Paulo como grande influenciadora de sua decisão de permanecer na cidade e redescobri-la.

Uma terceira função, a mais comum e antiga, é a de situar a narrativa, mas mesmo essa função pode ser bastante significativa. Voltando ao nosso objeto, a personagem Alice, antes de voltar a São Paulo, reside em Palmas, Tocantins, que, como ela mesma informa, “é a última cidade planejada da América Latina no século XX”, um dado que não é aleatório, já que a vida da própria personagem, naquela cidade, é planejada e previsível, com um emprego público e um casamento marcado; ao contrário do que ela encontrará em São Paulo, com seu caos, sua imprevisibilidade e suas múltiplas possibilidades.

Não é de se estranhar que o próprio Lins tenha feito ele mesmo um trabalho muito interessante com o espaço em sua obra ficcional. Em seu conto “O pássaro transparente”, que integra o livro *Nove novena* (2006), a estruturação espacial é feita de maneira extremamente pronunciada. O autor utiliza duas vozes narrativas, em primeira e em terceira pessoa, e vai

compondo uma espécie de quadros visuais dispostos um ao lado do outro, nos quais a passagem do tempo e o percurso dos personagens nos são apresentados pela disposição espacial.

Sobre a funcionalidade da teoria literária, no que concerne ao espaço, para tratar de outras artes, pensamos aqui na propriedade profundamente transdisciplinar do espaço — que discutimos anteriormente — e no fato de que a teoria literária tem se preocupado não apenas com a técnica narrativa literária, mas com o diálogo do conceito com as humanidades. Por essa razão, apesar de nos dedicarmos à análise de uma obra audiovisual, fazendo as devidas adaptações e utilizando também as teorias das narrativas audiovisuais, nos propomos a fazer um exame do que a teoria literária tem a oferecer na análise do espaço em outras linguagens. Osman Lins, ao se dedicar ao espaço, acaba ressaltando uma propriedade visual da narrativa que podemos observar, inclusive, em suas obras fictícias. Esse fato é apontado por Cristhiano Aguiar (2017, p. 125), em uma breve análise de *O pássaro transparente*: “Tomemos a página de abertura do conto: a infância e o presente dos personagens estão muito próximos entre si na folha de papel, quase como *frames* (cenas) de uma narrativa audiovisual”.

Em suas considerações teóricas, também podemos ver a aplicabilidade de algumas noções às obras audiovisuais, e não apenas a aplicabilidade, mas uma grande adequação. Dentre elas, o conceito de atmosfera, noção que, muitas vezes, se liga ao espaço, mas que não necessariamente emerge dele na literatura. Já no audiovisual, em razão das técnicas de composição espacial que lhe são próprias, tais como iluminação e fotografia, a atmosfera aparece ainda mais atrelada ao espaço.

Invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. — consiste em algo que envolve e penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p. 76).

Ao pensarmos na atmosfera tratada por Lins, podemos fazer um paralelo com a discussão de Hans Ulrich Gumbrecht sobre o que ele denomina de *stimmung*. Para defini-lo, o teórico explica como, em inglês, tem-se uma diferença de significado entre *climate* e *mood*. A primeira se referiria a algo objetivo “que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física” (GUMBRECHT, 2014, p. 12), já *mood* estaria ligada a “uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão” (GUMBRECHT, 2014, p. 12). A palavra alemã “*stimmung*” conjugaria esses dois

significados, fazendo pensar em como esses elementos objetivos provocariam essa sensação subjetiva.

O autor ainda ressalta a proximidade etimológica da palavra com o sentido de afinação musical, concluindo que “tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados em um *continuum*, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar.” (GUMBRECHT, 2014, p. 12). Há, no conceito de Gumbrecht, a consideração do leitor enquanto instância que experimentará o *stimmung* proporcionado pelo texto e isso se dará objetivamente através da forma. Nas palavras do autor, o leitor — ou, no nosso caso, o espectador — será acometido pela sensação de ser “tocado por dentro” (GUMBRECHT, 2014, p. 14). São esses mecanismos objetivos da forma, causadores do *stimmung* (GUMBRECHT, 2014) e das mais diversas atmosferas (LINS, 1976), que nos interessam compreender no objeto.

Outra contribuição de Osman Lins para os estudos do espaço é a ambientação; de acordo com Antônio Dimas (1987), um dos grandes trunfos do teórico em suas categorizações do espaço narrativo. Para tornar a noção mais clara, Lins (1976) estabelece um paralelo com a relação existente entre personagem e caracterização. Seria como se o espaço existisse no plano da história e a ambientação no plano do discurso.

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para aferição do espaço levamos a nossa experiência do mundo. Para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77).

Através da ambientação, o autor constrói o espaço. Ele o compõe de cores, formas e texturas. A precisão nessa construção é fundamental na elaboração do discurso. Nas palavras de Antônio Dimas, ao tratar do conceito: “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, pode alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1987, p. 20).

Colocando nos termos do nosso objeto, os dois cenários principais onde se passa a trama de *Alice* têm sua ambientação composta de maneira muito distinta e os recursos audiovisuais empregados acentuam ainda mais essa diferença. Palmas possui uma fotografia clara, ensolarada, com muito céu a vista, espaços amplos, por construir; já São Paulo tem uma

iluminação escura, em tons cinzentos, um horizonte lotado de prédios, muitas pessoas e muito movimento; assim como também aparece com todo o multicolorido das suas luzes neon da cidade que nunca dorme, cheia de possibilidades que arrebatam Alice. São composições de ambientação que nos passam o choque da personagem ao confrontar os dois espaços, que estão diretamente ligados ao plano simbólico na obra e que devem ser observados com atenção na análise.

Figura 1 – Palmas e São Paulo mostradas pela primeira vez na série



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

1.4 A personagem e o espaço — a personagem através do espaço

Sobre a importância da personagem, Reis e Lopes afirmam:

Categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (da epopeia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na história em quadrinhos, no folhetim radiofônico ou na telenovela, a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia narrativa. (REIS; LOPES, 1988, p. 215).

Reiterando as considerações dos autores, podemos encarar a personagem como um dos elementos fundamentais de um texto narrativo. Uma vez que ele será o empreendedor de toda e qualquer ação. Afinal, temos a consciência de que estamos diante de uma narrativa quando se delinea uma personagem. Até que ela entre em cena, a descrição de um ambiente que o precede poderia ser tomado como um simples relato, ou registro.

Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal poderiam possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se

declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto. (ROSENFELD, 2005, p. 15).

Ainda reforçando o papel da personagem na narrativa, Anatol Rosenfeld diz que:

A narração — mesmo a não-fictícia —, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente “no” tempo, mas que “é” essencialmente tempo. (ROSENFELD, 2005, p. 20).

A percepção e a construção do tempo dependem da ação e da consciência humana, por isso, mesmo que em outros seres antropomorfizados, a personagem seria constituída do elemento humano. No entanto, não podemos esquecer que as personagens “representam pessoas, segundo modalidades da própria ficção” (BRAIT, 1985, p. 11). A existência da personagem se baseia no elemento humano, mas se condiciona à lógica interna da obra. Aqui evocamos o conceito aristotélico da verossimilhança (ARISTÓTELES, 2011), concordando com as considerações de Beth Brait (1985), segundo as quais, para compreender a personagem, devemos nos ater ao texto, no nosso caso, ao texto audiovisual. Devemos vasculhar a construção da narrativa, a forma com que o autor moldou e situou as personagens. “Somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto” (BRAIT, 1985, p. 11).

Quando Beth Brait (1985) explicita o fato da relação entre personagem e ser humano, mesmo deixando claro que não são sinônimos, nós podemos pensar em como as relações dos indivíduos com o espaço, tão amplamente discutidas nas humanidades nas últimas décadas, estão presentes no fazer ficcional. Afinal, como afirma Brandão (2013, p. 34), “o fictício é uma realidade que se repete pelo efeito imaginário, ou que o fictício é a concretização de um imaginário que traduz elementos da realidade”.

Na teoria narrativa brasileira, Osman Lins foi um dos primeiros a observar uma relação bastante intrincada entre as categorias de personagem e espaço. Aliás, boa parte de suas considerações teóricas está pautada nas relações entre os dois elementos. Afinal, se a personagem empreende a ação, ao exercer determinadas funções na ação da narrativa, o espaço está inegavelmente próximo da personagem.

Para Osman Lins (1976), o limite entre espaço e personagem pode ser vacilante, exigindo nosso discernimento. Seja por uma relação de familiaridade e atração, seja por uma relação de inadequação e aversão, espaço e personagem podem estar extremamente próximos. Lins (1976) exemplifica a materialização dessa relação descrevendo uma cena onde uma personagem carrega roupas ou adereços que fazem parte de sua caracterização, mas que ao serem deixados em um ambiente passam a compor o cenário.

Essa relação entre espaço e personagem, para Lins (1976, p. 72), é tão significativa que ele chega a definir o espaço narrativo como “tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.” Ou seja, a personagem e o espaço estão tão próximos que os elementos dispostos no espaço narrativo podem ser absorvidos pela personagem, passando a constituir sua caracterização. O contrário também poderá acontecer: o que antes fazia parte da caracterização da personagem pode ser incorporado ao espaço ao ser abandonado por ela. Figuras humanas também podem constituir o espaço. Situação que é possível identificar em diversos momentos do nosso objeto, nas cenas em que Alice anda por São Paulo e a multidão aparece mais como um dado que caracteriza a cidade do que pessoas a serem assim consideradas.

Sobre essa relação entre espaço e personagem, Santos e Oliveira identificam o que chamam de identidade relacional do ser:

O ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo é ao descobirmos onde, quando, como — ou seja: em relação a quê — esse algo está. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68).

Uma perspectiva que está visivelmente em diálogo com a visão relacional dos espaços nas humanidades nas últimas décadas, do qual trata o próprio Brandão. Ao analisar o capítulo *On bodies and political persons in global spaces*, do livro *Spaces of hope*, de David Harvey, Brandão (2013, p. 20) explica que, para o geógrafo britânico, “o corpo não é uma entidade fechada e selada, mas uma coisa relacional que é criada, sustentada e finalmente dissolvida num fluxo espaço-temporal de processos múltiplos”. Para corroborar a análise de Brandão, recorreremos à afirmação do próprio Harvey, dando um exemplo concreto para ilustrar sua teoria:

O corpo é internamente contraditório em função dos múltiplos processos sociológicos que convergem sobre ele. Por exemplo, os processos metabólicos que sustentam um corpo implicam em trocas com o seu meio. Se os processos mudam, então ou o corpo se transforma e se adapta ou deixa de existir.⁴ (HARVEY, 2013, p. 98, tradução nossa).

Harvey recorre a uma perspectiva biológica para ilustrar seu raciocínio, o corpo forçado a adaptar-se ao espaço para evitar sucumbir a ele. Mas essa relação é explorada em diversos outros campos do saber e sob diversas outras óticas. Filosoficamente falando, a criação do lugar enquanto instância simbolicamente significativa depende da experiência posteriormente convertida em memória, uma realização humana. “A opacidade de um corpo em movimento, gesticulando, amando, gozando, é que organiza indefinidamente um aqui em relação a um alhures, uma familiaridade, em confronto com uma estranheza” (CERTEAU, 1998, p. 217).

No audiovisual, temos a materialização dessa relação intrincada entre corpo, espaço e identidade. Nele, o corpo é espaço, o espaço serve ao corpo e à identidade da personagem. Para Renata Pallottini (2012, p. 126), “A personagem é aquilo que o dramaturgo criou no papel, mais os cenários que a circundam, as roupas que veste, o penteado criado para ela, as luzes que a iluminam, as cores pelas quais se optou, todos os signos a serem lidos e decifrados pelo espectador.” E todos esses elementos que envolvem a personagem no espaço da tela, junto da própria personagem, compõem a *mise-en-scène*, no nosso entender, a categoria que nos permite observar materialmente a relação espaço-personagem, e à qual dedicaremos uma maior reflexão mais à frente.

1.4.1 Exotopia e configuração espacial da personagem

Alguns conceitos translatos acabam evocando certa dimensão espacial quando pensamos que enxergar, ter certa perspectiva, significa inevitavelmente estar posicionado, seja em um lugar físico ou metafórico, e é nesse sentido que a focalização na narrativa está atrelada ao espaço do observador. Sobre essa questão, Brandão (2013, p. 62) afirma que “O espaço se desdobra, assim, em espaço observado e espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva”.

Nesse momento, Brandão (2013, p. 62) afirma que, nessa perspectiva, “Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar”. Eis aqui

⁴ No original: “The body is internally contradictory by virtue of the multiple sociological processes that converge upon it. For example, the metabolic processes that sustain a body entail exchanges with its environment. If the processes change, then the body either transforms and adapts or ceases to exist.”

uma questão que precisa ser esclarecida. A partir das formulações de Gérard Genette (1995), narrador e focalizador não são sinônimos; o narrador pode aderir ao ponto de vista de um personagem, por exemplo, que será o focalizador. Nas palavras de Genette, fazer essa equivalência é incorrer em uma

confusão entre aquilo que chamo aqui modo e voz, ou seja, entre a pergunta qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?, e esta bem distinta pergunta: quem é o narrador? — ou, para adiantarmos a questão, entre a pergunta quem vê? e a pergunta quem fala? (GENETTE, 1995, p. 184).

Consideremos então narrador e focalizador como duas instâncias que ocupam dois espaços distintos. Essa breve discussão se faz necessária uma vez que necessitaremos compreender essa questão para trabalhar com o nosso objeto. Sendo essa uma questão a ser mais profundamente debatida à frente. Neste momento, pensemos na focalização, na posição de quem observa.

As visões que vão indicar espacialidade estão presentes na discussão que Bakhtin (2003) faz no capítulo sobre a forma espacial do herói em *Estética da criação verbal*. Ao tratar de conceitos diversos, como exotopia e o excedente de visão, o autor russo procura o embate entre a visão do autor e a do herói que é possível identificar não apenas na narrativa, mas como marca do ato criador. A reflexão sobre o acontecimento estético não fica restrita apenas à narrativa, ele empreende uma discussão filosófica vigorosa que acaba sendo por ele transposta ao ato da criação narrativa.

Para Bakhtin (2013), a exotopia, como o próprio nome sugere, é a propriedade de estar posicionado do lado de fora, e esse estar fora conforma a minha capacidade de enxergar a exterioridade de outro indivíduo, uma dimensão que lhe é negada, uma vez que não se pode enxergar a própria exterioridade.

aquele que sofre só terá de sua expressividade externa, uma percepção parcial que ele, por sinal, só conhecerá através da linguagem de suas sensações internas: ele não vê a dolorosa tensão de seus músculos, o finito plástico de seu corpo, a expressão dolorosa de seu rosto, e não vê o céu azul contra o qual se desenha para mim sua imagem externa marcada de dor. (BAKHTIN, 2003, p. 45).

A minha posição exotópica em relação ao sujeito que observo me possibilita o que Bakhtin (2013, p. 46) chama de “excedente de visão”. A um indivíduo só é possível conhecer o mundo através das sensações internas de seu próprio corpo e, dessa maneira, ele não enxerga

acabamento ou limitações. Segundo Bakhtin (2013), a imagem da minha mão escrevendo me diz pouco do ato de escrever. A sensação da pena na mão, o tensionamento dos meus músculos, o movimento que coordeno é o que me dá a certeza do ato praticado. Pela falta de uma visão externa que me delimite espacialmente, eu vejo ao meu redor horizontes, aos quais posso me dirigir, um espaço em meio ao qual me movo, por onde posso fluir. O que o outro tem de mim e que a mim me falta é a expressividade que eu perco, da qual sou privado e cuja falta substituo com a impressão.

Mas de que maneira essas questões estão demonstradas na criação da narrativa? Para Bakhtin (2013), o embate entre a visão do herói e a do autor aparece explicitada nas obras de Dostoiévski. Especialmente na construção narrativa verbal, além de uma simples descrição, a forma espacial do herói vai depender dessa articulação de posicionamentos conflitantes que vão estabelecendo limites entre si e nos permitindo deslindá-lo. Como esclarece Irene Machado (2017, p. 83), em artigo em que trata sobre a forma espacial da personagem cronotopicamente configurada, “a forma espacial da personagem resulta da tradução dos alinhamentos em campo visual onde os pontos de vista compõem sua trama, projetando, portanto, uma imagem de arena como espaço de luta”. Para exemplificar sua afirmação, Machado (2017) recorre a trechos de novelas de Dostoiévski nas quais se pode encontrar um tensionamento de vários pontos de vista nas elucubrações das personagens.

Quando Bakhtin pensa em espaço, é produtivo ver a que concepções ele se filia. Segundo Irene Machado (2017), citando A. Efimova e L. Manovitch (1993), há dois entendimentos sobre o espaço nos escritos teóricos sobre cultura visual russa, tanto como ambiente circundante dos objetos quanto como uma metacategoria da análise cultural. “Longe da noção de espaço geométrico desenhado em relação a corpos, o espaço-ambiente é um espaço-meio em que os objetos resultam do espaço sendo impossível separar a coisa do espaço, tal como o concebeu Pavel Floriênski” (EFIMOVA; MANOVICH, 1993, p. XXVI apud MACHADO, 2017, p. 84).

Assim, longe de pensarmos em uma concepção determinista — afinal, sabemos o quão complexas são as abordagens bakhtinianas do espaço —, é preciso que estejamos cientes dessa ligação das personagens construídas em determinados espaços e por determinadas posições espaciais; pensando em tensionamentos advindos desses posicionamentos. Os personagens não estão submetidos ao espaço como fator inexorável, mas jogam com ele, com os vetores que advém dele. Quanto mais dinâmico o espaço narrativo, mais observaremos esse embate de vetores advindos da espacialidade ficcional.

1.5 De imagem e som: o espaço no audiovisual

Nunca antes do cinematógrafo nossa imaginação havia sido levada a um exercício tão acrobático da representação do espaço. aquele a que somos forçados pelos filmes nos quais continuamente obtemos grandes planos e planos de longo alcance, profundos e oblíquos de acordo com todos os raios da esfera.⁵ (EPSTEIN, 1947, p. 36, tradução nossa).

Tanto Gerárd Betton (1987) quanto Marcel Martin (2003) utilizam a citação de Jean Epstein para discutir o tratamento dado ao espaço no cinema. A escolha de ambos do mesmo pensamento para discutir e propor suas próprias considerações acerca da espacialidade no cinema reforça o fato exposto por Epstein e endossado por eles. De fato, nunca antes da materialidade audiovisual, da imagem em movimento na tela, foi possível realizar tantas acrobacias com o espaço, manipulá-lo, burlar as leis da física, subverter o *continuum* espaço-temporal moldado pela percepção humana.

Assunto já há muito debatido e considerado, o advento do dispositivo (câmera e montagem) permitiu uma recriação estética, um reordenamento das leis naturais de tempo e espaço e esse poder acabou convertido em potencialidade narrativa. Anna Maria Balogh (2002a), ao pensar o texto audiovisual de TV e de cinema, compreende que o espaço aparece, em um primeiro momento, como um percepto — uma vez que está literalmente dado pela imagem. No entanto, as estratégias de manejo do dispositivo fazem com que esse espaço, tido em uma primeira instância como um percepto, seja, na verdade, um constructo. Isso significa que a técnica reinventa o espaço filmado, fazendo-o passar da denotação para a conotação.

As narrativas audiovisuais, através dos tempos, vêm transformando estratégias de montagem, som, iluminação, fotografia, angulação e planificação em maneiras de contar e descrever, criando sua linguagem própria, que, assim como todas as linguagens, vão ressignificando seus próprios signos, combinando procedimentos e fazendo com que significados que parecem relativamente estáveis sejam desconstruídos.

Como lembram Saraiva e Cannito (2004, p. 40), “uma boa e clara proposta dramatúrgica é o resultado final do uso criativo de todos os recursos técnicos. Na verdade, as duas coisas estão interligadas: nós só percebemos a boa proposta dramatúrgica porque ela foi construída com uma série de técnicas”. No momento da análise de qualquer narrativa audiovisual, a

⁵ No original: “Mais jamais avant le cinématographe, notre imagination n’avait été entraînée à un exercice aussi acrobatique de la représentation de l’espace, que celui auquel nous obligent les films où se succèdent sans cesse gros plans et long-shots, vues plongeantes et montantes, normales et obliques selon tous les rayons de la sphère.”

decomposição dos elementos e técnicas individuais que integram o filme fazem o analista adquirir distanciamento dele. Em uma segunda etapa, o trabalho de análise consiste em reconstruir a obra, percebendo as relações semânticas que os elementos decompostos estabelecem entre si.

É certo que todos os elementos se costumam para compor a obra e, assim sendo, todos eles devem ser cuidadosamente esmiuçados. No entanto, é comum que se perceba a proeminência de determinados elementos nas narrativas visuais e a eles é preciso prestar especial atenção. Nosso objeto possui o espaço como questão central. O deslocamento da personagem Alice, seu encantamento pela cidade, todas essas questões estão dadas desde o princípio e movem a trama. O que identificamos no plano da história é evidenciado no discurso através do uso de estratégias e técnicas audiovisuais que reforçam o protagonismo da categoria. Por essa razão, é preciso pensar um pouco em procedimentos técnicos audiovisuais e seus usos na composição de um plano simbólico.

O espaço pode tornar-se mais dinâmico, movente, com a utilização de muitos movimentos de câmera, como exemplifica Marcel Martin (2003, p. 57), ao citar *Hiroshima mon amour* (1959) e *Acossado* (1960), filmes cujos movimentos de câmera criam uma “dinamização do espaço, o qual, em vez de permanecer como um quadro rígido, se torna fluido e vivo”. A utilização de poucos movimentos, de uma câmera mais estática, no entanto, pode compor exatamente o oposto, um espaço estanque.

Ainda outros procedimentos, como angulação e planificação, podem reforçar sentidos, tais como o estado de espírito das personagens. E, ao refletirmos sobre isso, podemos evocar o conceito de atmosfera de Osman Lins (1976), pensado e identificado na literatura, mas inevitavelmente presente em narrativas de outros suportes, que no audiovisual se compõe através da plasticidade que a técnica constrói.

Neste momento, pretendemos apenas trazer um fato que não se pode ignorar: a importância do dispositivo na composição do discurso narrativo. Mas cada estratégia audiovisual utilizada em nosso objeto será discutida à medida que se fizer necessário, por ocasião da análise. O que acarretará não apenas a questão da especificidade das técnicas audiovisuais aqui citadas, mas a especificidade de um produto audiovisual televisivo e formatado como série, o que traz outros desdobramentos que deverão ser levados em conta.

1.6 A *mise-en-scène*: a relação personagem e espaço materializada na tela

Característica das artes de performance, de ação dramática, a *mise-en-scène* é a materialização da relação entre espaço e personagem. A ubiquidade espacial e suas potencialidades de significação comportando o corpo do ator, que com o espaço interage, têm, na imagem, em movimento a expressão visual de uma relação presente nas narrativas que já se percebia na literatura (LINS, 1976) (SANTOS; OLIVEIRA, 2001) mas que se torna flagrante tanto no teatro (de onde advém o conceito) quanto no cinema (onde ele é incorporado e modificado).

Em francês, originalmente, *mise-en-scène* significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos do cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205).

Para compreender melhor o conceito, recorreremos principalmente às considerações de David Bordwell (2008) e Jacques Aumont (2008), visto que ambos, em seus recentes estudos, apropriam-se das discussões já empreendidas por Michel Mourlet, Jacques Rivete, Eric Rohmer e André Bazin — no princípio das discussões sobre o cinema como arte — e a elas acrescentam novas perspectivas.

Em primeiro lugar, faz-se importante pensar em uma definição do conceito, o que nos possibilitará operacionalizá-lo para fins de análise do nosso objeto adiante. Como Aumont e Bordwell definem essa categoria? Em resumo, ambos acabam por considerar praticamente os mesmos elementos como constituintes da *mise-en-scène*. A diferença mais considerável, provavelmente, encontra-se na nomenclatura usada por Aumont (2008). O teórico francês prefere tratar como encenação, em uma clara alusão à figura do encenador (advindo do teatro, de onde a categoria é tributária), enquanto Bordwell (2008) toma como encenação a performance dos atores e a inclui como um dos itens que pertencem à *mise-en-scène*.

Conjugando as ideias dos dois, temos a definição oferecida por Fernão Ramos (2012):

Mise-en-scène no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. (RAMOS, 2012, p. 2).

De maneira geral, podemos pensar que a *mise-en-scène* comporta os elementos presentes no espaço, tanto os objetos que o compõem quanto as características que o ambientam, e o corpo do ator que encarna o personagem, dizendo respeito também ao uso desse corpo em sua interação com a espacialidade. Em outro momento, Ramos (2012, p. 2) chega a afirmar que “O conceito de ‘*mise-en-scène*’ define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena.”

A *mise-en-scène*, então, estará condicionada a que tipo de ambiência se quer construir na tela e qual a importância dessa ambiência para o desenvolvimento do que se quer narrar. Fazendo uma retrospectiva das tendências teóricas que se dedicaram à *mise-en-scène* nos primeiros anos do cinema, Jacques Aumont (2008) recupera as visões de Mourlet e Eric Rohmer. É interessante perceber que dentro de suas convicções do que seria uma *mise-en-scène* ideal, cada um acaba por privilegiar um aspecto técnico e, nesses modelos ideais de *mise-en-scène*, o espaço tem tratamentos e importâncias distintas.

Para Mourlet (1987 apud RAMOS, 2012), o corpo do ator deveria ser privilegiado. Todos os outros elementos deveriam se articular para que o corpo do ator sobressaísse. Em seu entender, isso implicava uma decupagem clássica, transparente, com *raccords* perfeitos, para que nada distraísse o espectador do espetáculo oferecido pela performance do ator (MOURLET, 1987 apud RAMOS, 2012). Ele também advogava por uma planificação que não contivesse ângulos incomuns — defendia que se usasse movimentos de câmera suaves e apenas quando necessários. Assim sendo, considerava cineastas como Eisenstein e Fritz Lang, tão celebrados exatamente pelas características que ele desprezava, equivocados em suas obras.

O posicionamento de Mourlet esbarra justamente no grande diferencial da *mise-en-scène* do cinema em relação ao teatro: o dispositivo. Se, no teatro, tudo estava condicionado à limitação do palco e do ponto de vista único, fazendo com que todo o drama tivesse que considerar essa contingência, desde a sua escrita até à atuação — que deveria ser grandiloquente, por vezes exagerada, para que se fizesse perceber — o cinema está submetido a outro regime. O pacto de ilusão firmado com o espectador possui outros termos. Se, por um lado, a presença espectral dos atores na tela não é “real”, por outro, o cinema possibilitará uma revolução na possibilidade do olhar. O múltiplo posicionamento, a múltipla perspectiva, dá acesso a novas possibilidades para se compreender uma história contada: a sutileza do pequeno gesto capturado pelo *close*, a expressividade de um olhar que decorre no tempo, nunca antes visto tão de perto.

Tendo tido suas primeiras obras como um teatro filmado, ao descobrir e sofisticar suas possibilidades técnicas, o cinema vai engendrando novas possibilidades criativas e construindo sua própria *mise-en-scène*, que acaba por estar sujeita, muito primordialmente, à planificação. “Sem a planificação, a encenação de cinema estaria condenada a ser indefinidamente o decalque da encenação de teatro (entre outras coisas, a impedir-se a ubiquidade do ponto de vista), ou a fazer a câmera dar reviravoltas de qualquer maneira.” (AUMONT, 2008, p. 51).

A planificação traz a possibilidade de fragmentar o espaço, deixando ver o que é relevante para a narrativa. Ela nos traz outras maneiras de perceber lugares, constrói significados diversos e seu uso de maneira “incomum”, como rechaçava Mourlet, pode, ao ser bem empregado, ter grande valia. Eric Rohmer reconhece a imensa importância da planificação e seu poder de enunciação. Em uma entrevista dada à Cahiers du Cinéma, em 2004, resgatada por Aumont (2008), ele é categórico ao afirmar que

A planificação [...] é o elemento principal da encenação. É por isso que não gosto do termo realizador, porque, a meu ver, o cinema não é isso, não é a realização. A realização é aquilo que faz a equipa. Mas o nervo da encenação é a planificação. O que é filmar? É saber onde pôr a câmera e saber quanto tempo ela ali ficará. A planificação, para mim, é o mistério. (ROHMER, 2004 apud AUMONT, 2008, p. 50).

Esse passear pelo espaço, através de posicionamentos distintos, essa fragmentação, o uso da profundidade de campo são ganhos técnicos que abriram espaço para novas possibilidades narrativas. Como nos conta Aumont (2008), o primeiro cinema recorreu muito à literatura como argumento, tendo adaptado diversas obras literárias de sucesso. No entanto, sua execução mais se aproximava do teatro, ao privilegiar os diálogos, ao evitar cenas que não fossem absolutamente necessárias à progressão narrativa. Nesse momento, as narrativas eram estruturadas de maneira bastante aristotélica, onde tudo o que estava posto em cena tinha uma função que seria claramente explicitada nos encadeamentos subsequentes. Com o desenvolvimento tecnológico, novas maneiras de se pensar o cinema acabaram por ser desenvolvidas, como vemos claramente nas escolas europeias de meados do século XX.

O desenvolvimento de uma linguagem própria fez com que o cinema, que usava a literatura como *script*, se aproximasse dela na sua maneira de enunciar. Ao se apropriar de suas possibilidades técnicas diversas o cinema narrativo, assim como o romance, passa também a poder retratar o episódico, ocupar-se da caracterização e da ambientação com mais pormenores, a tratar mais detidamente da poeticidade através da imagem em movimento. É em razão disso que concordamos com a afirmação de que “o cineasta é um enunciador, tal como o romancista”

(AUMONT, 2008, p. 61). E essa propriedade só se concretiza com o desenvolvimento da técnica que permitiu ao cineasta explorar e subverter o espaço filmado, criando imagens cada vez mais carregadas de significado.

2. DIÁLOGOS LITERÁRIOS NA TV E ALGUMAS OUTRAS QUESTÕES: *ALICE EM ALICE*

2.1 Algumas questões sobre a TV como narrativa no século XXI

Discutir a televisão enquanto objeto de investigação acadêmica tem, cada vez mais, significado algo muito diferente do que já significou décadas atrás. O fim do século XX e começo do século XXI têm sido marcados pela “Renascença da TV” (SEABRA, 2016). Se as implicações sociológicas, e psicológicas, de um veículo massivo, cuja influência no comportamento e na organização social eram a principal temática nas pesquisas envolvendo a televisão, as narrativas televisivas possuíam pouco ou quase nenhum espaço para serem analisadas enquanto produções artísticas relevantes.

É importante pensar que trazemos aqui discussões que pensam a compreensão massiva das narrativas televisivas quando de sua consolidação, no Brasil, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Afinal, é preciso abrir um parêntese para trazer a informação de que, desde os seus primórdios, havia uma preocupação com o conteúdo que seria apresentado. A TV brasileira adaptou grandes clássicos da literatura mundial, desde seu surgimento, quando trouxe o teleteatro ao ar nos anos 1950 (GUIMARÃES, 1995). No entanto, o que acabou se estabelecendo como regra não era tido em alta conta pela crítica.

Considerado um gênero menor, a ficção televisiva por muito tempo esteve relegada a um *status* inferior, indigna de ser pensada enquanto construção artística. Esse panorama começa a mudar à medida que narrativas mais esteticamente elaboradas começam a ser produzidas. São diversos mecanismos presentes na teledramaturgia, muitas vezes advindos do cinema, que acabaram incorporados nas séries e minisséries. Para Anna Maria Balogh (2002b, p. 3), por sua estrutura mais fechada, esse formato “aproxima-se mais dos conceitos de artisticidade prévios, traz marcas de autoria mais fortes, uma coesão estrutural maior, uma inventividade maior e uma sofisticação em todos os seus estágios de feitura maior do que qualquer outro formato.” Em suma, passa-se a considerar de “qualidade” narrativas produzidas para a televisão.

Mas o que seria essa qualidade à qual têm se referido diferentes teóricos? É precisamente essa pergunta à qual várias pesquisas na área vêm tentando responder. Gabriela Borges (2004) se propôs a analisar a questão tendo como objeto a televisão britânica. Após considerar vários fatores sugeridos, tais como o valor investido na produção, a utilização de textos-fonte advindos da literatura, o sucesso de audiência e mesmo o sucesso entre um público mais elitizado, a

pesquisadora acaba por concluir a dificuldade em se mensurar padrões que possam categoricamente definir se uma obra possui ou não qualidade. No entanto, ela conclui que, de maneira geral, “uma televisão de alta qualidade deveria oferecer ao telespectador histórias como experimentos da imaginação e não predizíveis, como as conhecidas histórias em que o bem vence o mal e o final é sempre feliz.” (BORGES, 2004, p. 10).

Mais recentemente, as hipóteses levantadas por vários teóricos, frequentemente, passam perto do mesmo ponto: a complexidade narrativa. Em busca de esclarecer a questão, a pesquisadora Letícia Capanema (2016) tenta compreender o conceito investigando o tratamento dado a ele por teóricos da literatura e do cinema, em considerações que antecedem o seu reconhecimento nas narrativas seriadas televisivas.

A autora traz para sua argumentação desde as considerações de Aristóteles (2011), na *Poética*, onde ele distingue as formas simples das complexas, sendo as complexas aquelas que possuem peripécia — que ele classifica como uma mudança para a direção contrária dos eventos — e reconhecimento — momento em que um personagem toma conhecimento de uma informação que lhe havia sido sonogada e esse fato muda o curso dos eventos.

Capanema (2016) traz ainda as contribuições de diversos teóricos da teoria literária que se debruçaram sobre a complexidade narrativa e ressalta que não há um consenso estabelecido e que isso se deve ao fato de que cada teórico que se dedicou à questão o fez a partir de uma determinada corrente teórica. Todorov (2013 apud CAPANEMA, 2016), por exemplo, definiu como complexa a narrativa que engloba outras histórias. “Assim, ele qualifica como complexas *As mil e uma noites* (narrativa oral em árabe, compilada a partir do século IX) e o romance epistolar *As ligações perigosas* (Choderlos De Laclos, 1782).” (CAPANEMA, 2016, p. 575).

A autora traz também a definição de Affonso Romano Sant’anna (1979) para as narrativas complexas. Segundo ela, ainda influenciado pelo estruturalismo, Sant’anna formula uma definição distinta da de Todorov. Para ele, “a narrativa de estrutura complexa, segundo o autor, trabalha com a contra-ideologia, realiza a desconstrução dos mitos, insere a ambigüidade em sua estrutura.” (CAPANEMA, 2016, p. 575).

Segundo Capanema (2016), José R. Valles Calatrava (2008) aparece entre os que pensam a complexidade narrativa através da consideração dos mecanismos metanarrativos. “Para o autor, a obra atua no campo autorreferencial, na medida em que adota a intertextualidade, a reflexão sobre a própria escritura, a paródia e o deslocamento entre instâncias narrativas.” (CAPANEMA, 2016, p. 575). De fato, as narrativas autoconscientes têm sido vistas há muito com bons olhos pela crítica literária. É preciso admitir que um trabalho

eficiente de explicitação de suas próprias estruturas de composição exige competência e compreende em si uma sofisticação da narrativa, afinal o trabalho com camadas de significados sobrepostas, característico das metanarrativas, é complexo.

Capanema ainda traz a visão de Genette (1972) sobre a complexidade narrativa com sua concepção sobre metalepse, sendo ela, para o teórico, “todo tipo de transgressão de níveis narrativos, como nas situações em que o personagem interpela o narrador ou o narrador interpela o leitor.” (CAPANEMA, 2016, p. 576). A autora continua falando sobre a complexidade narrativa presente nas obras a partir do século XX, com Joyce e seus sucessores, cuja complexidade estaria associada à sofisticação. De maneira geral, podemos perceber como essa sofisticação acaba estando relacionada aos mecanismos metaficcionalis também.

A autora segue sua investigação em busca de como as narrativas complexas chegaram até a televisão, passando por dois momentos fundamentais em que o cinema as incorporou. São eles: o *nouveau cinéma* francês dos anos 1960 e o cinema de grande público do fim do século XX e começo do século XXI.

Os filmes do *nouveau cinéma* são considerados complexos por seu rompimento com a estrutura clássica. Tidos como disnarrativos por teóricos como François-Jost e Dominique Chatot (1979), esses filmes utilizam de outras operações que estrutural a narrativa, além de implicação e coordenação. Essas estruturas funcionariam através de um “sistema de relações descontínuas que contêm uma intencionalidade subjacente, trazendo à superfície a estrutura profunda da obra” (PARENTE, 2000, p. 139 apud CAPANEMA, 2016, p. 577).

A autora ainda se dedica a um segundo momento do cinema em que a subversão das narrativas clássicas se torna uma estratégia comum. As produções *mainstream* dos anos 1990 e começo dos anos 2000 passam a ser objeto de estudo de autores como David Bordwell, Allan Cameron e Warren Buckland, que, embora tenham perspectivas ligeiramente distintas, identificam nessas obras características tais como a não linearidade, fragmentação espaço temporal e jogos narrativos que intencionam surpreender o espectador. Usando nomenclaturas diversas, todos acabam por perceber traços semelhantes. “Por certo, as diferentes abordagens são mais complementares do que contraditórias, já que lidam com diferentes ângulos de um mesmo fenômeno.” (CAPANEMA, 2016, p. 578).

Mas como essa dita complexificação chega à TV? Capanema observa que isso se dá, em primeiro plano, pela mudança na estrutura dos gêneros narrativos televisivos. A partir do momento em que as formas matriciais, observadas por Stéphane Benassi (2000 apud CAPANEMA, 2016) — sendo eles o folhetim, a série e o telefilme — têm seus limites

transpostos e originam novos gêneros. É necessário entender as características das formas matriciais para perceber como novos gêneros acabam por misturá-las.

De acordo com o autor, os folhetins são ficções obtidas pela fragmentação da unidade diegética em diversos capítulos, dotados de evolução narrativa, temporal e semântica, como as telenovelas brasileiras. As séries são ficções em que cada episódio encerra sua própria unidade diegética, com um esquema narrativo, semântico e temporal fixo. As séries Colombo (1968-2003) e The Simpsons (1989) podem ilustrar esse formato. Por fim, os telefilmes são ficções unitárias, ou fragmentadas em poucos episódios, fechadas em si mesmas e, por essa razão, frequentemente exibidas de uma só vez. (CAPANEMA, 2016, p. 578).

Se, como aponta Capanema (2016), Benassi (2000) reconhece a fusão de características das formas matriciais como uma das características básicas da complexificação narrativa na TV, Jason Mittel (2012), um dos principais nomes nos estudos de narrativas televisivas complexas, endossa essa posição. Segundo ele:

Mas o que é exatamente a complexidade narrativa? Em seu nível mais básico, é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série — não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros. Somado a isso, a complexidade narrativa desvincula o formato seriado das concepções genéricas identificadas nas novelas. (MITTEL, 2012, p. 36).

Assim, em um nível estrutural, as narrativas reconhecidas como complexas na TV, tendem a misturar o serial com o episódico, dinamizando o exercício de fruição do espectador. Ao mesmo tempo em que ele encontra a catarse na resolução do arco narrativo solucionado dentro do episódio, outros ganchos são construídos em arcos narrativos mais longos, que podem envolver vários episódios ou mesmo a temporada inteira. É o caso do nosso objeto, no qual temos as descobertas de Alice sobre a vida do pai e sua própria trajetória rumo ao ideal de vida paulista como arco narrativo maior, que abrange toda a temporada, ao mesmo tempo que, em cada episódio, há um arco menor, que começa e se resolve naquela unidade narrativa.

Se bem que várias outras questões que implicam a complexidade narrativa presente na literatura e no cinema também se encontrem na televisão, seria essa fusão de formas matriciais a condição *sine qua non* para a definição de um produto narrativo televisivo tido como complexo. Porém, é importante salientar que, segundo o próprio Mittel (2012), a complexidade

não é sinônimo de qualidade. “Complexidade e valor não se implicam mutuamente — pessoalmente, prefiro assistir a programas convencionais de alta qualidade como *The Dick Van Dyke Show* e *Everybody Loves Raymond* do que a *24 Horas*, que é narrativamente complexo mas confuso conceitualmente e logicamente enlouquecedor.” (MITTEL, 2012, p. 31). Subverter as estruturas narrativas, complexificar a ordenação do enredo, construir personagens mais densos, nada disso é garantia de qualidade.

No fim das contas, como sugerem Maria Cristina Palma Mungioli e Christian Pelegrini (2012), recorrendo às considerações de Edward Culler (2009), o sucesso dos produtos televisivos dos últimos anos pode estar ligado à própria natureza do discurso narrativo.

[...] o prazer da narrativa está ligado ao desejo. Tramas falam do desejo e o que recai sobre ele, mas o movimento da narrativa em si é levado pelo desejo em forma de “epistemofilia”, um desejo de conhecer; nós queremos descobrir segredos, saber o final, encontrar a verdade. (CULLER, 2009, p. 126 apud MUNGIOLI; PELEGRINI, 2012, p. 29).

Ao mesmo tempo em que uma narrativa complexa não implica necessariamente uma narrativa de qualidade, uma narrativa bem construída possui mais possibilidades de fruição, uma vez que desperta o desejo, engaja o espectador e nele faz durar, além do prazer da descoberta, a catarse advinda do apuro estético, que possui características ditas complexas — “dimensão autorreferencial sobre o processo narrativo, na escritura do texto, no jogo das instâncias e sujeitos da enunciação, na dinâmica metafórica e nas relações intertextuais que mobiliza” (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2012, p. 23).

Por essa razão, o próprio Mittel, após reconhecer que qualidade e complexidade não se implicam mutuamente, afirma que

o público tende a aderir a programas complexos de uma forma muito mais apaixonada e comprometida do que à maior parte da programação da televisão convencional. Usam estes programas como base para uma cultura de fã fortalecida e podem dar uma resposta ativa à indústria televisiva. (MITTEL, 2012, p. 36).

No caso de Alice essa resposta se deu também pela sua campanha de divulgação, inovadora no país até então.

Alan Mangabeira Mascarenhas, em sua dissertação de mestrado *Do outro lado do espelho: a reconfiguração da narrativa transmidiática nas mídias digitais a partir da série Alice* (2013), fala sobre a série como uma narrativa transmidiática. Ele se apropria da conceituação de Henry Jenkins (2008) para compreender narrativas transmidiáticas como

“histórias contadas através de mídias diferentes, com cada mídia dando o melhor de suas funções para a criação de um universo fictício, imersivo e participativo para os fãs.” (MANGABEIRA, 2013, p. 10).

Em sua pesquisa, Mascarenhas (2013) relata como as estratégias de lançamento, divulgação e engajamento dos fãs, em *Alice*, contaram com a internet através de diversas plataformas e *sites*, tais como as mídias sociais, em que a personagem-título possuía perfis que eram atualizados como os de uma pessoa real. Nesses espaços virtuais, eram postadas informações complementares sobre a personagem, como músicas que gostava e lugares que frequentava e o público interagiu com a personagem pelas redes sociais, mesmo cientes de seu *status* ficcional. Embora nossa pesquisa tenha como objetivo a análise da narrativa construída, é preciso considerar tais dados para se pensar as particularidades que a televisão enseja enquanto suporte. Esse tipo de estratégia, por exemplo, só é possível em vista da natureza seriada do objeto, que, exibido ao longo de meses, acaba por se fazer presente na rotina dos espectadores.

A relação do público com as séries, segundo Jost (2012, p. 4-5), acabou adquirindo traços da cinefilia, tais como “o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos atores, de suas carreiras, dos autores, de suas trajetórias e dos acasos da realização de seus projetos, datas de exibição, etc.”

Esse tipo de relação, em que o espectador acaba por cultivar a série que acompanha, estando por dentro de dados como nome dos diretores e produtores, comumente desconhecidos do público em outros formatos na televisão (tais como as telenovelas), é um fenômeno recente e coincide com o surgimento das séries tidas pelos teóricos como complexas.

De conhecimento da discussão sobre a complexidade narrativa na televisão, não pretendemos tomar posição a respeito de se existem ou não narrativas televisivas complexas, ou mesmo chegar a uma conclusão definitiva sobre o que são narrativas complexas. O fato é que, nas duas últimas décadas, o número de produções televisivas mais sofisticadas, que trazem um apuro estético inegável em sua feitura, é indiscutível e a discussão sobre a complexidade é a que tem tratado, de maneira mais contundente, de compreender esse fenômeno. Outros fatores têm sido discutidos, tais como as novas formas de distribuição e consumo — principalmente com o advento do *streaming* e do consumo *on demand* — mas, quando se pensa em estrutura narrativa, as investigações acabam se voltando, majoritariamente, para a complexificação do que se apresenta na teledramaturgia.

2.1.1 Possibilidades narrativas na ficção seriada

A sofisticação das narrativas televisivas nos últimos anos tem herdado muito do cinema, desde marcas de autoria, um maior trabalho com as imagens, uma dependência menor das falas dos personagens para o desenvolvimento das intrigas e um trabalho mais cuidadoso com a fotografia, a ambientação e a caracterização das personagens. No entanto, a televisão tem não só se inspirado no cinema enquanto arte, como também atraído cineastas consagrados que se aventuraram nas narrativas seriadas. São nomes como Woody Allen, Jane Campion, David Fincher, Martin Scorsese, Todd Haines, Fernando Meirelles, entre outros. *Alice*, nosso objeto, também é dirigida por dois cineastas brasileiros com uma carreira consolidada no cinema e um currículo cheio de prêmios. Mas o que atrairia esses criadores para a televisão, no passado tão subestimada?

Para Mittel (2012),

Muitos desses escritores aceitam os grandes desafios e possibilidades criativas nos formatos seriados longos, já que o aprofundamento na caracterização das personagens, a continuidade do enredo e as variações a cada episódio não são possíveis num filme de duas horas de duração. (MITTEL, 2012, p. 36).

Quanto a isso, pensando em nosso próprio objeto, podemos exemplificar a trajetória de Alice como personagem. A protagonista vai, paulatinamente, transformando-se, afastando-se dos valores tradicionais, o que provoca a adesão e o descolamento do espectador. A incorporação de valores do trabalho e da ambição, em detrimento das relações familiares e pessoais, acontece de maneira gradual — são pequenos gestos, mudanças sutis no tom de fala com a tia. Todo o processo acontece em uma velocidade que um filme de duas horas não permitiria. Além disso, esse processo de desenvolvimento da personagem principal se dá junto a outros processos concomitantes que se desenvolvem nos núcleos de personagens coadjuvantes — outra característica mais fortemente explorada nas narrativas longas do que no cinema.

Quanto às questões estéticas, com o sucesso de público e crítica de narrativas televisivas mais sofisticadas — tanto nas TVs a cabo quanto nas plataformas de *streaming* —, há cada vez mais liberdade para criar, experimentar e exigir mais do espectador. Segundo Mittel, apoiando-se nas considerações de Steven Johnson (2005), esse tipo de programa

proporciona aos espectadores uma ginástica cognitiva que contribui para a habilidade de resolver problemas e para a capacidade de observação — seja este argumento substanciado empiricamente ou não, é certo que este ramo do storytelling televisivo encoraja o público a ser mais engajado ativamente e oferece um espectro mais amplo de recompensas e de fruição que a maior parte da programação televisiva. (MITTEL, 2012, p. 36).

Ou seja, é possível exigir mais do espectador, brincar com as camadas de significação, construir intrigas mais complexas, subverter a enunciação e a ordenação narrativa. Em *Alice*, um jogo de referências está dado e fornece elementos que podem explicitar sentidos e ajudar a compor espaços e personagens. Desde a óbvia referência ao livro de Lewis Carroll, e o paralelo constantemente estabelecido entre as duas protagonistas perdidas e maravilhadas no espaço, a citações mais sutis, que podem nos ajudar a compreender melhor a essência das personagens — caso do brechó da tia de Alice, que se chama Christiania, o mesmo nome do território independente dinamarquês, localizado dentro de Copenhagen. Christiania foi criada em 1971 como uma comuna e, até hoje, tem independência, possuindo suas próprias leis. Criada por jovens adeptos do movimento *hippie*, o pequeno território representou uma tentativa de um estilo de vida alternativo, que, mesmo com algumas mudanças, resistiu. Ficamos sabendo, no terceiro episódio, sobre o fato de Luli, dona do brechó, ter morado em Christiania, quando jovem.

O nome da loja congrega perfeitamente com a proprietária, suas crenças e seu estilo de vida. O pequeno espaço do brechó nos traz informações importantes sobre a personagem. No entanto, esse é um dado que só fará sentido para o espectador que conhece a história do pequeno território livre incrustado na Dinamarca. Uma referência que não é tão popular, quanto, via de regra, eram as referências televisivas de outros gêneros no passado, está presente e disponível para o espectador que pode ou não compreendê-la.

2.2 De uma Alice à outra: da toca à telinha

- Às vezes ele lia pra gente Alice no País das Maravilhas e ele falava que era o pai da Alice.
- Ah! E você acreditava nele?
- Não, mas agora eu acredito. (ALICE, 2008, cap. 2).

O diálogo acima ocorre no segundo episódio de *Alice*, intitulado *O tesouro de Alice*. Nele, a personagem Celinha conta à irmã mais velha uma curiosidade sobre o pai falecido. Nesse momento, é estabelecida uma relação direta entre as duas Alices. Esta Alice é também

aquela Alice, ao mesmo tempo que sabemos que não é. A série assume a existência da obra de Carroll, à qual faz referências explícitas em vários momentos. Se a obra de Aïnouz e Machado assume a existência do romance e, assim, não se pretende uma adaptação, com esse diálogo, percebemos que tampouco faz das referências presentes dados acessórios, de pouca relevância, pelo contrário. Há uma grande importância do livro para a série, há um reportar do texto audiovisual ao livro que nos permite, através da retomada do texto de Carroll, compreender mais a série, descobrir nela novas nuances.

Ao tratar de questões de adaptação e dialogismo, Robert Stam (2006) traz exemplos de adaptações que mal podem ser reconhecidas como adaptações. Ele cita, por exemplo, *Bom trabalho* (1999), de Claire Denis, cujo texto-fonte, *Billy Budd*, de Melville, torna-se

uma matriz inspiradora de motivos temáticos e estilísticos. Os “marinheiros bronzeados” de Melville tornam-se os soldados de peito nu, enquanto a cena é deslocada para outro local, o *continuum* do mundo do Atlântico negro — a África. O romance se torna um trampolim, menos para uma adaptação do que para um poema-tonal estilizado, matizado com alusões a outros filmes (O Pequeno Soldado, de Godard) e outras artes (a ópera *Billy Budd*, de Benjamin Britten). (STAM, 2006, p. 31).

De partida, podemos nos apossar (e modificar) a definição de Stam, pensando em *Alice* em relação ao romance de Lewis Carroll como “uma obra tonal estilizada com alusões a outras artes”. Mas, ao contrário de Stam, não a pensamos como uma adaptação. Há um paralelo claro entre as duas personagens, talvez até por um certo poder de sugestão que faz com que a Alice de Aïnouz acabe adotando o comportamento irrequieto da Alice de Carroll. Mas tudo ocorre no plano da alusão, da metáfora, da citação. Fato que nos faz optar por pensar o entrelaçamento do nosso objeto com *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* não como uma adaptação, mas de uma perspectiva dialógica.

“As linhas que parecem, à primeira vista, paralelas terminam por se encontrar numa espécie de horizonte dialógico, gerando, com essas aproximações, outras possibilidades do fazer artístico enquanto dispositivo capaz de engendrar novas propostas para contar e recontar histórias” (BARBOSA, 2017). É com essa imagem que Afonso Barbosa ilustra a potencialidade do processo dialógico na construção de novas obras a partir de outras obras e discursos existentes. Não é recorrer ao que já foi dito para repetir, é para recriar, para produzir o novo a partir do já dito, para evocar sentidos anteriores, que, desse diálogo, geram novos significados.

Essas observações advêm de uma concepção bakhtiniana. Em várias de suas obras, mas mais notadamente em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (1997) trata da

propriedade dialógica da própria linguagem, presente também na construção artística. É a Dostoiévski que o linguista russo se dedica, mas é possível observar as propriedades analisadas por ele no fazer artístico de maneira geral, de forma mais ou menos pronunciada. Mesmo que não deixe claras as fontes de onde bebe, toda obra trará em si histórias já contadas, fragmentos de narrativas, costumes sociais ali contados, personagens já conhecidos. A sensação do já visto faz parte da experiência de todo espectador. Quantas vezes a sala de cinema ou o livro encerrado não foram deixadas com o gosto da repetição? Sobre isso, podemos recorrer à ideia bakhtiniana da penetração do dialogismo em todas as práticas culturais que envolvem a produção de significados.

o dialogismo bakhtiniano é bem mais radical uma vez que ele se aplica tanto para a fala cotidiana quanto para a tradição literária e artística. Indo muito além do rastreamento filológico de “fontes” e “influência”, Bakhtin persegue uma disseminação mais difusa de idéias enquanto elas penetram e inter-vitalizam toda a “série”, literária e não literária, enquanto elas são geradas pelas “correntes profundas e poderosas da cultura”. (STAM, 2006, p. 28).

Mas há algumas obras que não tentam mascarar a fonte de onde bebem. Pelo contrário, há aquelas que assumem ao espectador que lhe trazem discursos vindos de outros lugares, que não lhe prometem uma impossível originalidade total, mas lhe pegam pela mão e o levam a passear por outras histórias, sabidamente já contadas, para que, a partir delas, construam ali novos sentidos.

Bakhtin nos trouxe dois termos que, até hoje, causam confusão em teóricos e analistas: dialogismo (já mencionado aqui) e polifonia. De maneira a esclarecer a confusão, Diana de Barros (1997) afirma que devemos reservar

o termo dialogismo para o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso e empregando a palavra polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos. (BARROS, 1997, p. 35).

Essas múltiplas vozes, que sabemos vir de outros lugares estão postas no texto para que compreendamos que discursos se articulam para nos comunicar o que se quer dizer ali, a partir dos sentidos já presentes em discursos anteriores.

Alice segue o coelho pela toca, ela se perde, sente-se pequena, sente-se maravilhada, descontrola-se, tenta fazer sentido do que vê, tenta compreender as regras daquele novo lugar. Tudo o que Carroll nos disse é retomado por Aïnouz e Machado. A partir dessa semelhança,

algo novo surgirá. Neste momento, nosso objetivo é compreender de que maneira essas constantes alusões, retomadas, explicitadas desde o título da série até a construção da personagem e de diversos acontecimentos no decorrer da obra trazem sentidos postos no romance e ressignificados na série.

Ao tratar do discurso ficcional na televisão, Anna Maria Balogh (2002a, p. 70) observa a importância do que chama de “relato de apresentação”, traduzido por ela como sendo uma “moldura contextualizadora”, que não faz parte da narrativa diretamente, mas que se relaciona com ela e fornece várias pistas ao espectador a respeito da obra. As vinhetas de abertura e encerramento constituem a maior parte desse relato.

Nos produtos audiovisuais construídos por materiais e linguagens heterogêneas (semióticas sincréticas), como é óbvio, o discurso será construído pela representação imagética e sonora e pela própria denominação. As vinhetas de abertura serão parte dessa moldura contextualizadora do relato. (BALOGH, 2002a, p. 70).

A vinheta de abertura de Alice já nos traz elementos que deixam explícito o diálogo com Carroll, mas não apenas isso. Ela também nos traz informações a respeito de que tipo de paralelo se estabelecerá com os elementos referenciados. Além, é claro, de outros dados que nos permitem inferir o tom da narrativa. Afinal, a vinheta “determina o clima, a época, eventualmente o gênero da série e conduz a leitura do espectador.” (BALOGH, 2002a, p. 71).

A canção que acompanha a vinheta, parte da trilha original composta e executada pelo grupo “Instituto”, possui o título de *Wonderland*. Pulsante, com uma guitarra ritmada e um baixo suingado, ela possui os vocais sussurrados da cantora Irina Gatsalova; elementos que compõem uma sensualidade ratificada pelas imagens da vinheta e nos antecipam que o corpo e a sexualidade da personagem serão vetores para que ela acesse seu País das Maravilhas. No ritmo da canção, imagens pulsantes vibram na tela, elementos espelhados, que aparecem duplicados e se confundindo, como em uma casa de espelhos, fazendo-nos mais uma vez lembrar da garotinha inglesa que, em uma de suas aventuras, atravessa o espelho. Imagens do céu, de naipes de cartas — aqui lembramos a Rainha de Copas e seus soldados — e da cidade com seus prédios imensos se duplicam formando labirintos que dançam ao sabor da música. O caráter labiríntico da cidade é posto de maneira intercalada com os naipes, assim sabemos: este é o País das Maravilhas pelo qual Alice se perderá.

Figura 2 – Cidade espelhada na vinheta



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Figura 3 – Naipes de cartas aparecem na vinheta



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Em *stop motion*, vemos a personagem provar roupas e maquiagens, que parecem — pelo efeito da técnica — passearem pelo seu corpo. O corpo de Alice, aliás, é também território para que a câmera passeie.

Figura 4 – Em *stop motion*, acessórios parecem passear pela cena, vestindo e despindo a personagem



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Também em *stop motion*, somos apresentados a detalhes do corpo da personagem, que nos são mostrados em *superclose*. Esse corpo redescoberto nas novas vivências sexuais que a personagem experimentará em São Paulo é vetor, mas é ele próprio território a ser explorado. Ao fim do livro, o País das Maravilhas da pequena Alice nos é revelado como um sonho — ele estava o tempo inteiro dentro da mente imaginativa da criança, que o criou em seus sonhos. Em nossa série, São Paulo é o País das Maravilhas que está dentro de Alice, que faz parte de sua identidade, e colocar o corpo a serviço da descoberta do espaço é a sua maneira de concretizar esse fato. Essa antecipação é feita na vinheta.

Figura 5 – O corpo de Alice explorado como território



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Para que não nos reste dúvida das referências, aparece um coelho, com o qual a personagem brinca. Todo o resto da vinheta possui essa mesma estrutura: cenas da cidade, detalhes do corpo da personagem, naipes de cartas e mais cenas da cidade, espelhadas, confundindo-se, em um efeito caleidoscópico.

Já a partir da vinheta, o espectador é situado nesse jogo de referências que nos faz lembrar da menininha perdida, mas que parte dela para a construção de uma personagem que se deixa invadir pelo espaço, travando com ele uma batalha que vai resultando na reconstrução de sua identidade. Uma identidade que passa pelas vivências da juventude, do sexo, do consumo, da incorporação de um hibridismo cultural presente na megalópole.

A cultura *pop*, presente no ambiente jovem da grande cidade latino-americana, é marca constante naquela jornada que se distancia da Inglaterra vitoriana conservadora — contexto de produção do romance — e aparece na vinheta através da música, do letreiro neon com o título da série, das várias roupas que compõem a indumentária da personagem e das diferenças de granulação da imagem, que brincam com a técnica.

Figura 6 – A importância da cultura do consumo presente na vinheta de abertura, por meio das trocas de roupa da personagem



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Figura 7– Letreiro neon presente na abertura



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Passando da vinheta, durante toda a série há referências claras aos dois romances que compõem a saga da menina inglesa, desde os títulos de alguns episódios até citações visuais. Os episódios um, quatro, seis e sete possuem títulos que explicitam o diálogo estabelecido. O primeiro episódio, que será analisado mais minuciosamente à frente, possui o mesmo título do primeiro capítulo do livro: *Pela toca do coelho* — é aquele que guarda mais semelhança entre os enredos.

O primeiro episódio, o episódio piloto, em que somos apresentados aos personagens e à história que será narrada, mostra Alice em Palmas, trabalhando como guia de turismo, quando recebe a notícia do suicídio do pai, a quem não via há anos. O pai de Alice representa o papel do coelho branco; seu suicídio, jogando-se do vigésimo andar em direção à cidade lá embaixo, lembra a atitude do coelho atirando-se na toca em direção ao País das Maravilhas. Em ambos os casos, as Alices os seguem.

Ao perder o avião e permanecer na cidade, a Alice de Aïnouz nos lembra o atordoamento da Alice de Carroll. A jovem experimenta o inusitado a partir da amiga Dani, com quem se encontra e quem a leva a uma festa onde tudo lhe parece surreal. Em meio às pessoas que dançam freneticamente ao som de música eletrônica, vestindo roupas incomuns, em um cenário desconhecido, a personagem parece perdida e acaba se refugiando em uma piscina decorada com vários coelhos infláveis. Nesse momento, perguntada pela amiga, afirma estar pensando na morte do pai, o próprio coelho que a levou até ali.

Ainda na festa, ela vai confraternizar com um grupo que usa um narguilê, outra citação ao livro, onde a protagonista é aconselhada por uma lagarta que também fuma um narguilê. Mesmo sem grandes implicações para o desenvolvimento do enredo, outras menções e referências ao livro são feitas. Como no momento em que a personagem Luli fala com a irmã de Alice e diz que ela precisa ir à sua casa brincar com Dinah, o mesmo nome da gata da menina Alice; no entanto, nunca vemos nenhum animal no apartamento da personagem em toda a série.

O quarto episódio, *No jardim das flores perdidas*, faz referência ao segundo capítulo do segundo livro da saga da menina inglesa — *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá* — intitulado *O jardim das flores vivas*. O capítulo do livro conta a jornada de Alice em um jardim, onde ela tenta, sem sucesso, chegar a um pequeno morro para conseguir observar a paisagem em que se encontra. Naquele momento, ela deseja ajuda, instruções que lhe seriam dadas pelas flores, se elas pudessem falar. Para a alegria da menina, as flores falam e, de maneira confusa, a ajudam a chegar até lá. É nesse momento que ela conhece a Rainha Vermelha, com quem estabelece uma relação complicada, que oscila entre a gentileza e a hostilidade.

Na série, o episódio de título parecido narra a busca de Alice pela identidade do pai. Ela procura saber mais sobre ele e, com a ajuda da irmã, conhece a paixão que ele cultivava pelas lutas de *telecatch*. São as figuras insólitas, amigos de seu pai, que lhe conduzem ao alto desse morro. É durante esse episódio também que Alice conhece o empresário Lourenço Marques, rico e, supostamente, em processo de divórcio, ele envolve a personagem em uma relação que

oscila entre grandes gestos bancados pelo dinheiro que possui — mandar um helicóptero buscá-la — e o descaso — como quando falta à festa de aniversário de Alice.

São dois enredos distintos, afinal, uma criança lidando com a tarefa surreal de andar e nunca conseguir chegar ao alto de um monte — de onde teria a visão que deseja do local em que se encontra — o que só consegue fazer com a ajuda de flores que falam, parece nada ter a ver com uma mulher adulta em busca de saber mais sobre o pai falecido. No entanto, chegar ao monte para a pequena Alice representa a tomada de uma posição da qual conhecerá o que lhe falta saber sobre aquele jardim. Para a jovem Alice da série, a subida ao monte é conhecer uma parte da vida do pai que lhe era desconhecida. Para ela, essa tomada de posição se dá não através da ajuda de flores vivas; a figura do insólito se dá por meio da ajuda de lutadores aposentados de *telecatch*.

A figura de poder que alterna gentileza e opressão aparece tanto para a pequena Alice, na personagem da Rainha Vermelha, quanto para a jovem Alice, na personagem do megaempresário. No plano da alusão, há um diálogo entre o episódio e o capítulo que se deixa ver através de seu título.

O episódio seis, intitulado de *O lado escuro do espelho*, estabelece uma conexão não tão direta com o livro de Carroll — *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá*. Em síntese, ao passar pelo espelho, a protagonista percebe que tudo se apresenta espelhado, ao contrário. Ela tem que compreender como as coisas funcionam por lá, já que as leis da lógica e da física parecem não reger aquele lugar.

Em *O lado escuro do espelho*, Alice, depois de algum tempo em São Paulo, começa a lidar com difíceis consequências de suas escolhas. Ao se descobrir grávida de Lourenço, o empresário com quem havia se relacionado, ela recebe dele a proposta de viajar para fora do país e fazer um aborto, já que ele havia reatado seu casamento e não gostaria de ter um filho com ela. Nesse ínterim, o ex-noivo de Palmas aparece na cidade tentando se reconciliar. Em meio a todas as dúvidas sobre o que fazer com sua vida, Alice, a caminho de um trabalho para a Tribeca — produtora em que seu amigo Nicolás trabalha e onde ela costuma fazer trabalhos como *freelancer* —, é assaltada e perde a criança que esperava. O título do episódio, *O lado escuro do espelho*, parece se referir à parte obscura, à qual Alice não conseguiu decifrar daquele mundo ao contrário.

O último episódio que traz uma referência direta ao livro de Carroll é o episódio de número sete — *Wonderland*. Nele, cansada dos revezes que sofre na cidade, Alice busca um novo propósito e decide realizar uma festa no galpão deixado pelo pai de herança. O nome

escolhido por ela para a festa é uma constatação de que a própria personagem continua explicitando esse diálogo estabelecido entre as obras.

Uma conversa que se dá a ver, uma apropriação de sentidos dados a partir dos quais se constrói algo completamente diferente, em um movimento de incorporação que se destina à transformação — é assim que as várias referências feitas aos dois livros escritos por Lewis Carroll se apresentam na obra televisiva de Sérgio Machado e Karim Ainouz.

2.3 A cartografia narrativa de São Paulo S/A: a sinédoque ambulatória de Alice

Para Certeau (1998), com seu percurso o indivíduo constrói a história do espaço habitado. É o seu corpo percorrendo a cidade que escreve as narrativas daquele lugar. Com esse percorrer, os passantes escrevem uma história, que, ao ser narrada, se compõe do que ele chama de *figuras ambulatórias*. Essas “enunciações pedestres” (CERTEAU, 1998, p. 177), assim como as enunciações verbais, teriam possibilidades de manipulação de acordo com a intenção do enunciador. Para o pedestre que descreve o espaço, essa descrição se valerá do uso dessas *figuras ambulatórias*, que se assemelham — e são nomeadas de igual maneira — às figuras de linguagem. Dentre as possibilidades dessa enunciação, destacam-se duas figuras específicas: assíndeto e sinédoque. Na linguagem, essas duas figuras funcionam da seguinte maneira: o assíndeto suprime as conjunções, mantendo as orações coordenadas independentes e ressaltando o valor semântico delas; a sinédoque, por sua vez, é empregada de maneira semelhante à metonímia, mas tratando, especificamente, da parte pelo todo, em que uma parte significativa de algo é tomada para representar o todo que integra.

Quando tomadas como *figuras ambulatórias*, elas se comportam de maneira semelhante ao seu emprego na linguagem. Na sinédoque, dilata-se o espaço, usando uma parte simbolicamente mais relevante para designar o todo de uma espacialidade. No assíndeto, suprimem-se as partes conjuntivas do espaço.

De fato, essas duas figuras ambulatórias remetem uma à outra. Uma dilata um elemento de espaço para lhe fazer representar o papel de um mais (uma totalidade) e substitui-lo (o velocípede ou o móvel à venda vale por uma rua inteira ou um bairro). A outra, por elisão, cria um menos, abre ausências no continuum espacial e dele só retém pedaços escolhidos, até restos. (CERTEAU, 1998, p. 181).

Ou seja, na narrativa de um praticante da cidade, essas duas figuras estarão presentes para que ele elabore seu discurso de modo a fazer o que no espaço lhe é relevante e fazer sumir

aquilo que lhe é indiferente. Desse modo, o mesmo espaço terá configurações distintas de acordo com o que é significativo para cada enunciador.

Pensando em São Paulo como um espaço real, a maior cidade da América Latina, é perfeitamente compreensível que haja várias São Paulo enunciadas pelos seus mais diversos praticantes. E essas enunciações tanto terão a ver com o que é relevante para cada enunciador quanto ao que cada enunciador pode acessar na cidade. Essa é também uma questão de classe, de quem tem direito à cidade. Em reportagem de Emílio Sant’anna, para a Folha de São Paulo, acompanha-se a história de um motorista piauiense que, morando na capital paulista há sete anos, nunca havia estado na Avenida Paulista, um dos lugares mais emblemáticos da cidade. “Após sete anos, a São Paulo de Cícero é formada por pedaços desconexos de uma cidade. ‘Fui uma vez até esse terminal de Grajaú porque tenho uma irmã que mora praquelles lados, mas só de ida foi R\$ 70, ela pagou a volta’, diz.” (SANT’ANNA, 2020, n.p.).

O que o praticante da cidade pode ver e o que prende o seu olhar são os elementos que estarão na sua narrativa do espaço. Na ficção, esse procedimento é o mesmo, principalmente quando se tem um espaço narrativo que possui um referencial externo. Quando se tem uma cidade fictícia, a inteireza daquele lugar será dada pelo que for criado pelo texto e mostrado pelo narrador, mas quando se tem um espaço que faz referência a uma localidade “real”, nesse caso, o espaço ficcional será composto de fragmentos que possuem significado para a narrativa.

Em *Alice*, os fragmentos paulistanos que constituem o espaço narrativo passam longe da periferia — com exceção da Barra Funda, que, em recente processo de requalificação e também pela gentrificação, não mais pode ser pensada assim. A São Paulo que fascina Alice é vibrante, jovem, frenética. Em suas enunciações, o centro da cidade, a Avenida Paulista e os tantos locais emblemáticos que figuram em cartões-postais e roteiros turísticos são as partes que representam o todo, a sinédoque ambulatória da narrativa demarca esses espaços referenciais que, no caso de São Paulo, apresentam-se, ainda mais, como “algo experimentável ao leitor em busca do ‘real’” (WINK, 2015, p. 24). A criação e o estabelecimento de cartografias simbólicas (WINK, 2015) é muito significativo para a criação de uma cultura de fãs, fator que não se pode ignorar em uma narrativa seriada que precisa cativar e estabelecer uma relação duradoura com o espectador, que o prenda, pelo menos, por toda a temporada exibida.

Os lugares escolhidos para o desenvolvimento da ação se relacionam diretamente à construção da personagem. Em sua análise, Fábio Raddi Uchôa dá conta disso ao rememorar a cena final do quarto episódio, no qual Alice comemora seu aniversário:

entre as luzes de um inferninho da R. Rego Freitas, quando a personagem anuncia querer tudo o que a vida lhe permite, e o auge da sequência nos leva a uma cena imaginada pela própria Alice: em meio às outras personagens, avançando em câmera lenta pelo Viaduto do Chá, sob os flashes noturnos do Shopping Luz — tudo isso narrado em off pela própria Alice. Ou seja, o ápice da sensação de dominar a cidade e a si mesma corresponderia, assim, ao caminhar kitsch e em clima de festa sobre o viaduto do Chá noturno. (UCHÔA, 2016, p. 3-4).

A câmera perambula pela cidade, junto à personagem, e nos dá a São Paulo que cabe em sua vida de jovem de classe média. Aqui e ali, a dualidade que São Paulo enseja, inclusive para Alice, aparece mostrada em espaços de tensão — desfeita na maioria das vezes — , como no segundo episódio, em que Célia Regina se perde.

Mas se a sinédoque é, inegavelmente, utilizada para compor a cartografia simbólica da cidade que Alice habita, ela engloba também o uso do que poderia ser suprimido pelo assíndeto. Os espaços conjuntivos (aqueles de ligação entre os espaços dotados de simbologia), seriam não lugares, na terminologia de Augé (2002), indistintos de prédios e construções, de calçadas em obras, de pessoas dispersas na estação de metrô. Esses espaços conjuntivos falam sobre a cidade, sobre sua dualidade. Oferecer possibilidades implica em uma constante construção, o que, por sua vez, implica em caos, em processo. A vida de Alice, em São Paulo, é composta por esse caos, portanto, essas são imagens que falam sobre a experiência da personagem naquele espaço.

Figura 8 – Espaços conjuntivos: São Paulo em constante reconstrução e o caos da cidade



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Esse passear por São Paulo, aproveitando espaços icônicos e conjuntivos, não apenas serve para construir o espaço narrativo, como também estabelece um diálogo com a São Paulo de outras obras ficcionais, que são invocadas direta e indiretamente. Fábio Raddi Uchôa identifica

um paulatino acúmulo de referências topográficas, num diálogo implícito com *O bandido da luz vermelha* (1968). Neste filme de Rogério Sganzerla há um acúmulo de referências espaciais, que assume a forma de uma explosão de localidades, tendo por epicentro a Boca do Lixo (BERNARDET, 1991); tais espaços, ou lócus, são referidos pelas vozes over dos narradores radiofônicos, pela voz do próprio protagonista, bem como pelas espacialidades percorridas ao longo do filme (UCHÔA, 2016, p. 3).

Além desse diálogo implícito identificado pelo analista, há também o diálogo não apenas explícito, como declarado com *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luiz Sérgio Person. No segundo episódio, *O tesouro de Alice*, a protagonista vai trabalhar em uma mostra de cinema. Nessa ocasião, é exibido o filme de Luiz Sérgio Person. Ao mesmo tempo, sua irmã, Celinha, foge de casa após uma briga com a mãe e acaba se perdendo no centro da cidade durante a noite. Enquanto os frequentadores da mostra assistem à película de Person, cenas do filme, em que o personagem principal anda pela cidade, são intercaladas com o trajeto da menina perdida.

São Paulo S/A narra a trajetória de Carlos, um jovem de classe média que vai trabalhar na indústria automobilística que explodia na cidade no fim da década de 1950. O personagem entra em crise e se sente insatisfeito com as perspectivas de chefe de família vivendo naquele meio. Por fim, considerando aquela uma situação insustentável, ele decide deixar a cidade, a família e o emprego.

Carlos enxerga a cidade e sua dinâmica de megalópole nascente como um lugar onde é impossível se ter felicidade genuína. Não há afeto sincero que possa florescer na cidade e na vida de pai de família de classe média, homem de negócios. A expansão e constante transformação da cidade são mostradas da ótica pessimista da personagem. Esse clima permeia todo o episódio de Alice, entrecortado pela fuga de Célia. O que se pode esperar daquela cidade vista com tons tão sombrios para uma menininha perdida à noite nas ruas do centro?

Todos os elementos fílmicos contribuem para a crescente tensão estabelecida. As ruas desertas, os viadutos, o escuro da noite, planos abertos que nos deixam ver a imensidão da cidade em contraste com a pequena personagem que perambula nele. Tudo sugere uma afinação

com o ponto de vista do personagem Carlos, de *São Paulo Sociedade Anônima*. Mais do que isso, a montagem faz com que haja uma espécie de contiguidade espacial entre a série e o filme.

Quando a personagem Celinha foge de casa, a fuga é narrada através de imagens de câmeras de segurança, portanto, em preto e branco, assim como o filme de Luiz Sérgio Person. No momento em que a personagem aparece se escondendo entre as pilastras da garagem, ouvimos, em *voz over*, o coro de vozes que canta na abertura do filme e somos imediatamente levados à cena em que a cidade aparece girando em um *contra-plongée*, que destaca os arranha-céus.

Figura 9 – Em *Alice*, Celinha aparece vista pelas câmeras de segurança escondendo-se entre as pilastras da garagem para fugir de casa



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Figura 10 – Da cena da menina na garagem, a série nos leva à cena de *São Paulo Sociedade Anônima*



Fonte: *São Paulo Sociedade Anônima* (PERSON, 1965)

O diálogo entre as imagens do filme e da série continua e segue o mesmo procedimento — de mesclar as imagens através do som e da montagem promovendo uma contiguidade espacial (MARTIN, 2003). Em mais duas ocasiões vemos essa junção de imagens acontecer. Através dessa estratégia, a atmosfera (LINS, 1976) é criada e faz com que o espectador desenvolva expectativas sobre o que acontecerá à menina.

Enquanto atravessa uma rua, Celinha cruza com uma obra de manutenção no asfalto. O som da britadeira, estridente, encobre os demais ruídos diegéticos e então somos transportados para a cena de *São Paulo Sociedade Anônima*, em que uma obra semelhante é realizada, e onde também há uma britadeira, cujo som já se fazia presente na cena da menina atravessando a rua.

O caos de uma cidade sempre em construção é um traço de São Paulo, que é relevante para as duas produções. Separadas por quase cinquenta anos, as duas parecem conversar sobre esse ponto nevrálgico da megalópole e como ele, de alguma maneira, parece desconsertar as personagens. A cena da série é carregada de tensão pela situação da personagem — perdida — e parece adicionar ainda mais inquietação à menina já assustada. No filme, essa cena precede a cena em que o personagem Carlos descobre o corpo sem vida de uma ex-amante, de quem se tornara amigo, que havia cometido suicídio. A turbulência de uma cidade que não para nem para esperar acalantar tristezas e desencantos é posta ali, pela obra, ao lado do corpo que jaz sem vida.

Figura 11 – Obra com britadeira na rua enquanto Celinha anda por São Paulo



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Figura 12 – Obra com britadeira em São Paulo enquanto Carlos anda pela rua, prestes a descobrir o suicídio da ex-amante



Fonte: *São Paulo Sociedade Anônima* (PERSON, 1965)

Além do som e do corte seco entre uma cena e outra unindo as duas obras, no terceiro momento em que as cenas da série são intercaladas, há uma sobreposição gradual de imagens, através da técnica de *fade*, que as une em um mesmo quadro. Quando Celinha tenta ligar para Alice, de um orelhão, próxima a prostitutas que trabalham no lugar, enquanto o som do filme já se projeta, as imagens delas são gradualmente esvaecidas e misturadas pela cena final da película, que mostra várias pessoas andando juntas pela cidade enquanto o protagonista narra, em voz *over*: “Recomeçar, recomeçar de novo. Mil vezes recomeçar, recomeçar.” (SÃO PAULO sociedade anônima, 1965).

Figura 13 – Cenas de *São Paulo Sociedade Anônima* e de *Alice* se fundem ocupando um mesmo quadro



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Nesse momento, temos uma junção dos dois espaços, que, apesar de serem distintos como construções ficcionais, possuem o mesmo referencial (São Paulo) e aproveitam-se das linhas de força que esse referencial emana e que são exploradas narrativamente por ambas as produções.

Em *São Paulo Sociedade Anônima*, após deixar mulher, filho e emprego, fugindo sem rumo da cidade, Carlos acaba voltando de carona com um caminhoneiro para a cidade de onde havia fugido. O filme se encerra com o personagem — com uma expressão impassível no rosto

— encarando a paisagem urbana e tendo sua imagem mesclada a ela, para depois narrar o trecho que citamos anteriormente enquanto a multidão apressada passa pela rua. São Paulo, com tudo o que Carlos enxerga de ruim, parece-lhe inexorável. E se a cidade, com seu infindável construir e reconstruir, lhe é caótica, ela também é esse eterno começar-recomeçar. Assim como o é para Alice.

Depois do entrecruzamento das cenas do filme, que ajuda a construir a atmosfera de tensão pela qual passa Celinha, o que encontramos no desfecho é uma quebra de expectativa. A São Paulo sombria, onde não há a possibilidade de afetos genuínos que parece se desenhar e se confirmar através de *São Paulo Sociedade Anônima*, é desfeita e vemos surgir — do lugar mais improvável — solidariedade. Uma prostituta e uma mulher trans acabam por resgatar a menina, contatar sua família e alimentá-la até que alguém aparecesse para buscá-la. A sordidez desenhada pela visão pessimista do personagem Carlos é desfeita ao fim do episódio com a compaixão que a criança encontra no final do episódio.

O que vemos entre a série e o filme é um diálogo que estabelece similitudes entre os espaços narrativos, mas que, por fim, nos mostra também um distanciamento entre eles através do que pode ou não nascer na São Paulo de cada uma das duas histórias.

3. NAS CIDADES DE ALICE

O que é São Paulo para Alice? O que é o espaço para a personagem? São esses questionamentos que guiam a nossa análise, afinal a obra de Karim Aïnouz e Sérgio Machado tem sua narrativa alicerçada neles. Alice volta a São Paulo para enterrar o pai, ela pretende voltar para casa o mais rápido possível, mas acaba decidindo ficar e sua decisão está calcada no fato de o espaço da cidade guardar dados sobre o pai, e sobre ela mesma, que a personagem precisa rememorar.

Em Palmas, onde tinha uma vida estável junto da avó Glícia, do irmão Duda e do noivo Henrique, Alice tinha planos bem definidos para o futuro: um casamento, dois filhos, o emprego de guia de turismo na Palmas Tour. No primeiro contato que temos com a personagem, em que ela aparece trabalhando como guia, enquanto, em *voz over*, narra a vida que leva e o que planeja para o futuro, não podemos perceber nenhuma dúvida ou angústia. A partir de sua percepção naquele momento, Alice parece levar uma vida completa. No entanto, ao entrar em contato com a vida do pai em São Paulo, a personagem é tomada pelo vazio espectral da figura paterna. Cometendo suicídio, Ciro acaba ampliando sua presença, que havia sido suprimida na vida da filha.

Ao conhecer a irmã, voltar a conversar com a tia, ir até o apartamento de onde o pai havia se jogado, Alice é, aos poucos, apresentada aos resquícios da existência do pai, com quem, há muito tempo, não mantinha contato. Reminiscências espalhadas pelos espaços que ele habitara funcionam como uma espécie de trilha que a personagem terá de percorrer. A lacuna deixada pela ausência paterna se torna uma questão a partir de sua morte e as pistas para reencontrar o que havia de memória desse pai estão em São Paulo.

Nascida na capital paulista, Alice havia deixado a cidade muito pequena e quase não lembrava de como havia sido viver lá. Quando retorna para o enterro do pai, ela tenta recuperar as lembranças que perdeu. Nesse processo, a personagem tenta reconhecer, mapear a cidade e as lembranças que ela guarda. No entanto, Alice não apenas tenta dominar o espaço; no decorrer da narrativa, ela se transforma e se deixa dominar pela cidade. Em seu percurso, podemos observar como a personagem vai perdendo certas características e ganhando outras à medida que vai se adequando às formas de sociabilidade da metrópole, como vai assimilando valores e práticas que vão de encontro aos que cultivava em Palmas.

O sujeito fraturado, que se espalha e se contamina pelos lugares que habita, a partida e a chegada como um processo de desintegração identitária são motivos recorrentes na ficção

contemporânea. Os processos de tradução dos indivíduos (HALL, 2006) e de hibridização cultural (CANCLINI, 2000) têm motivado reflexões em todo o campo das humanidades. E a observação dessa questão acaba se refletindo nas mais diversas expressões artísticas. O próprio Karim Aïnouz tem desenvolvido quase toda a sua produção tendo essas questões como motivo central. Em *Alice*, mais uma vez, é possível perceber a centralidade desse movimento de partida para outro lugar como um processo de modificação da personagem.

Enquanto vivia com a família em Tocantins, Alice é como a personagem homônima de Lewis Carroll, que descansa despreocupada na relva até que o suicídio do pai, jogando-se do vigésimo andar, a conduz, como o coelho que desce pela toca, a um mundo completamente diferente, cujas regras ela demora a compreender. Esse é o ponto de partida para um processo paulatino de incorporação da espacialidade pela personagem. É importante pontuar, no entanto, que esse movimento não é absoluto e não ocorre sem que haja um embate de forças. O que a personagem traz consigo das espacialidades vividas anteriormente, sua constituição, está tudo posto e resistente, em conflito com as vivências do novo espaço habitado.

Para esmiuçarmos essa trajetória da personagem, em nossa análise, levaremos em conta os diversos elementos comuns aos produtos audiovisuais responsáveis por construir os sentidos na narrativa e quais as especificidades que a série, enquanto produto televisivo, possui e como elas interferem na construção da obra. Em um primeiro momento, a questão da serialidade é premente, pois a extensão da narrativa e sua divisão em episódios acabam influenciando a formatação da obra. Arlindo Machado (1999) discute as modalidades e categorias da narrativa seriada e recorre a Vilches para definir o que seria a serialização.

Lorenzo Vilches (1984: 57-70) define a serialização como um conjunto de seqüências sintagmáticas baseadas na alternância desigual: cada novo episódio repete um conjunto de elementos já conhecidos e que fazem parte do repertório do receptor, ao mesmo tempo em que introduz algumas variantes ou até mesmo elementos novos. (MACHADO, 1999, p. 6).

O que nos interessa aqui é pensar a serialização apenas à medida que esse procedimento interfere na organização narrativa. Em entrevista para o programa *Em busca de Alice* (2008), um especial promocional da série, Sérgio Machado afirma que ele e Karim Aïnouz trabalharam juntos para manter a coerência através dos episódios. Segundo ele, o papel de Karim era manter a coesão entre todos os episódios, para que as personagens não se distanciassem do seu tom. Já Machado estaria encarregado de fazer com que as tramas individuais de cada episódio

estivessem bem resolvidas. Ou seja, a maneira como a trama se desenvolve estará submetida à essa lógica da serialização.

Além de Aïnouz e Machado, outros dois diretores assinaram a direção dos episódios: Márcia Faria e Johnny Araújo. Em nosso trabalho, consideraremos diversos aspectos da obra em sua totalidade, mas centraremos a atenção em dois episódios específicos: o primeiro, *Pela toca do coelho*, e o décimo terceiro, *À flor da pele*, ambos dirigidos por Karim Aïnouz. Por essa razão, procuraremos verificar as marcas de autoria identificadas também em outras obras do diretor, levando em consideração de que maneira foi preciso alterar essa assinatura em razão das especificidades da televisão e da serialidade.

3.1 Autoria e estilo do cinema de Aïnouz à TV

Ao falar da questão do estilo, David Bordwell (2008) apresenta a possibilidade do estilo individual e também do estilo grupal. Em ambos os casos, o autor diz que se tratam de escolhas técnicas características, mas na medida em que “estas se mostram recorrentes em um corpo de obras” (BORDWELL, 2008, p. 17). Porém, o estilo também diz respeito a “propriedades, como estratégias narrativas ou assuntos ou temas preferidos” (BORDWELL, 2008, p. 17). Essa regularidade na abordagem, no entanto, não está apenas na temática, mas também em um “uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema” (BORDWELL, 2008, p. 17). Esse traço estilístico é característico em

mise-en-scène (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, em síntese, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2008, p. 17).

Essas mesmas características também estão presentes no que podemos identificar como o estilo individual do diretor, da sua autoria. Para isso, é necessário que façamos uma breve reflexão acerca da noção de autoria no cinema. Como é possível identificar um autor em uma arte indiscutivelmente coletiva?

Como o cinema de Hollywood, produzido e distribuído em escala industrial, era essencialmente narrativo, a questão da autoria, para diversas vanguardas, a exemplo do impressionismo francês e do construtivismo soviético — ambos da década de 1920 — estava associada à rejeição das narrativas com estruturas de causa e efeito (PINHEIRO, 2012).

Segundo Fábio Pinheiro (2012, p. 7), em seu artigo sobre a evolução da noção de autoria no cinema, “a valorização do autor dentro do universo industrial seria mérito da *Nouvelle Vague*, que reconheceria a autoria na produção comercial”. A teoria do autor, ou Política dos Autores, reconhece a marca do estilo do cineasta. Segundo Bernardet (1994), a noção de autoria, na perspectiva dos críticos da *Cahiers du Cinéma* — os denominados “jovens turcos” —, é tributária da literatura; o autor do filme será aquele que vai idealizá-lo, escrevê-lo. Isto posto, é importante ressaltar que isso não significa que o autor será necessariamente o roteirista, mas sim o artista responsável pelo projeto cinematográfico, geralmente o diretor, principal responsável pela composição de um filme.

Como lembra Pinheiro (2012), ao analisar obras hollywoodianas, produzidas nas décadas de 1930 e 1940, que não haviam sido exibidas na Europa em função da guerra, os críticos da *Cahiers du Cinéma* defenderam que o estilo é a marca que cada grande cineasta tem ao colocar algo de si, mesmo em um roteiro que não foi escrito por ele, apesar dos rígidos limites do sistema comercial e industrial dos estúdios (PINHEIRO, 2012).

Para Jean-Claude Bernardet (1994, p. 22), “a política é a apologia do sujeito que se expressa. Essa concepção nega totalmente a que entende o cinema como uma arte coletiva, de equipe. Cercado de máquinas, de técnicos e de atores, no estúdio, está-se sempre só”. Ou seja, a autoria do diretor consiste em um olhar que seleciona olhares, que articula visões. É ele quem decidirá quais os detalhes em que a sua visão e decisão individual são fundamentais para o que ele deseja criar.

Karim Aïnouz, além de diretor geral do nosso objeto, ao lado de Sérgio Machado, também assina a direção dos dois episódios aos quais dedicaremos maior atenção — *Pela toca do coelho* e *À flor da pele* —, portanto, a questão de seu estilo individual (ou da autoria) é também parte do que nos interessa observar. Ou seja, o que há de recorrente na obra do diretor, lembrando que aqui não procuramos falar sobre repetição, mas sim de marcas estilísticas. Desde a temática até a *mise-en-scène* — compreendendo-a do modo que propõe Bordwell (2008, p. 205), como tudo o que no cinema coincide com a arte do teatro e compõe a direção: iluminação, figurinos, cenários e principalmente a encenação. “No controle da *mise-en-scène* o diretor encena o evento para a câmera.” (BORDWELL, 2008, p. 205).

Compreendendo a interferência do estilo na narrativa, procuraremos observar de que maneira as marcas estilísticas do diretor aparecem e se modificam no formato televisivo. Como lembra Osman Lins (1976, p. 95), “determinada obra enreda-se, não raro, nas demais obras do mesmo escritor”. Podemos observar que a questão da partida, da jornada de um indivíduo que

se desloca espacialmente a fim de buscar alternativas de vida, de fugir de um grande incômodo imposto pelo espaço, é uma temática recorrente na obra de Karim Aïnouz.

Em *Paixão nacional I: choque metabólico irreversível* (1995), o diretor conta a história de um flanelinha que se esconde no compartimento de carga de um avião para tentar ir para a Europa, mas acaba morrendo congelado. Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), o personagem central da história, um geólogo, está em uma expedição pelo interior nordestino enquanto rememora seu drama pessoal pelo abandono da mulher amada. Em *O abismo prateado* (2011), após ser deixada pelo marido sem maiores explicações, a personagem tenta viajar para encontrá-lo e fazê-lo voltar atrás. Ao perder o último avião do dia, ela anda pela cidade em um processo de autoconhecimento e cura e acaba encontrando um pai que viaja de carro de volta ao interior do Nordeste com a filha pequena.

Em *O céu de Suely* (2007), Hermila, a protagonista, tenta conseguir dinheiro para sair de Iguatu, no interior do Ceará, e, para isso, decide rifar-se por uma noite. Em *Praia do Futuro* (2014), o salva-vidas Donato decide ir embora para a Alemanha, após não conseguir salvar um banhista, e, anos mais tarde, é confrontado pelo irmão que abandonou em Fortaleza. Em nosso objeto, Alice começa a trama com uma motivação objetiva para ir a São Paulo, mas ao chegar ela sente a necessidade de permanecer. Sua obra ficcional mais recente, *A vida invisível* (2019), conta a história de duas irmãs que passam a vida procurando uma pela outra, após a fuga de uma delas com um marinheiro grego. Enquanto moram na mesma cidade, separadas por uma estrutura machista, ambas acreditam que a irmã mora em outro país. De uma maneira ou de outra, todas as personagens das obras citadas ao menos flertam com a possibilidade da partida como uma forma de exorcizar seus demônios.

Seus dois últimos documentários também se valem de questões ligadas ao espaço destacadas em sua construção. *Aeroporto Central THF* (2018) mostra a vida de refugiados que vivem no antigo aeroporto de Berlim e *Nardjes A.*, ainda não lançado, que acompanha vinte e quatro horas na vida de uma militante argelina em no Dia Internacional das Mulheres, em 2019, durante um protesto nas ruas de Argel, que visava derrubar um regime que silenciava as mulheres do país por anos.

O espaço ganha uma importância fundamental em todas as obras, porque ele corporifica as tensões e os dramas das personagens. A sua construção, passando pela cenografia, até os enquadramentos, é muito característica na obra do diretor.

A caracterização do espaço com planos descritivos é outra marca recorrente em Aïnouz. É possível achar semelhanças entre Iguatu, Copacabana e São Paulo. A organização do

comércio, a efervescência de gente que aparece trabalhando, comprando, andando, sentando em algum lugar em meio à loucura do dia a dia, são imagens que constituem *O céu de Suely*, *O abismo prateado*, *Paixão nacional* e *Alice*.

Em *O céu de Suely*, quando Hermila caminha na cidade tentando vender suas rifas de uísque, há senhores idosos que conversam sentados na calçada, jogam dominó embaixo de árvores, vemos pessoas que andam apressadas, vendedores, lanchonetes e lojas abertas onde se observa o movimento frequente de clientes. Em *O abismo prateado*, temos um panorama muito semelhante. Mesmo em Copacabana, no Rio de Janeiro, encontramos semelhanças com Iguatu. Antes de Violeta sair para o trabalho de bicicleta, a câmera de Aïnouz nos deixa ver um comércio agitado, de lojas populares, com faixas chamativas e pessoas vestidas de maneira simples que se apressam nas calçadas. Em *Paixão nacional*, a personagem principal, que conta, em voz *over*, sua história póstuma, tem sua narrativa acompanhada por imagens diversas. Entre elas, temos novamente imagens de uma rua agitada, de comércio popular, pessoas apressadas, uma cidade — no caso Fortaleza — que vive, naquelas imagens, de maneira muito semelhante a Iguatu e ao Rio de Janeiro.

A efervescência do encontro coletivo nos espaços comuns atrai o olhar do cineasta e eles são sempre contrapostos aos acontecimentos na vida particular dos personagens. Espaços praticados, que se convertem em espacialidade (SOJA, 2001), reúnem multidões, aglomerações que, visualmente, no momento do encontro furtivo e desprovido de comunicação das ruas, parecem homogêneas, massificadas. No entanto, os personagens aos quais acompanhamos nas tramas de Karim passam por um profundo dilema existencial. Quantas mais daquelas figuras que compõem o cenário urbano mostrado possuem, naquele momento, questões semelhantes? Quanto há de comunhão e de isolamento naquele espaço partilhado? São questões que podem surgir com a inserção dessas imagens que possuem um teor documental e que, para a trama, acabam constituindo pausas descritivas (REIS; LOPES, 1988), pausas essas que incorrem na suspensão temporal da progressão linear dos eventos diegéticos. Mas que não deixam de trazer possibilidades importantes de significação.

Nos filmes de Aïnouz citados, essas pausas não assumem funções tradicionais ao seu emprego em outras narrativas, tais como a antecipação de eventos futuros. Nem mesmo a ambientação do espaço pode ser apontada como a função principal dessas pausas. A construção do diretor parece nos mostrar sua opção de pôr suas narrativas sempre em paralelo com outros eventos. Temos, nesses momentos, lembretes de “enquanto isso” algo mais acontece lá fora. Violeta procura entender o que houve com seu casamento, mas, lá fora, o comércio funciona,

as pessoas trabalham, jogam dominó. Suely se angustia e tenta achar uma saída, mas Iguatu segue sua rotina. Em *Alice*, São Paulo, pela importância que possui para a personagem, cresce em detalhes e, mais do que cenas documentais, são construídas pequenas histórias fictícias e personagens com diálogos e situações paralelas são inseridos na trama. A essas cenas chamaremos *cenas-crônica*, uma vez que não contribuem para a progressão narrativa e não têm a função de situar os acontecimentos ou, apenas, construir a ambientação. Elas se apresentam como o olhar de um cronista sobre um acontecimento no espaço e se desenvolvem em paralelo, sem se relacionar diretamente à trama. Compreendemos crônica, o gênero textual, aqui como a caracteriza Antonio Candido, “por meio dos assuntos, da composição, aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia [...] na sua despreensão, humaniza” (CANDIDO, 2003, p. 89).

Em *Alice*, vemos isso acontecer em alguns momentos, cenas-crônica nos dão recortes da cidade de São Paulo que a obra quer que conheçamos. É interessante observar que esse recurso é incomum na estética televisiva, onde o adiamento da progressão narrativa pode acabar afastando o espectador que “zapeia” (MACHADO, 1999). Vale salientar que, em razão de ter sido produzida para um canal a cabo, *Alice* busca um público mais restrito e, ao se destinar a esse público, tende a se afastar um pouco das estratégias de formatação dos produtos audiovisuais da TV aberta, por exemplo. Em *Alice*, as cenas estão lá e o espectador as têm diante dos olhos para se perder, e conhecer aquele espaço urbano e suas possibilidades.

Esse jogo documental de apreensão do espaço está presente desde os primeiros trabalhos de Aïnouz. Se nos seus longas mais recentes essas imagens se apresentam como pausa descritiva, sem teor narrativo — como afirma o próprio diretor em entrevista a Ilana Feldman e Cléber Eduardo, na Revista Cinética —, nos seus primeiros trabalhos, o tecido imagético se vale, majoritariamente, quando não exclusivamente, dessas imagens documentais para compor a narrativa. É o caso de *Paixão nacional*, onde a consciência póstuma do narrador-personagem vai nos contando sua história enquanto vemos imagens, em câmera subjetiva, que parecem ser uma série de lembranças. O filme, que tem a duração da perda de consciência de um corpo que congela (como conta Aïnouz na mesma entrevista à Revista Cinética), mostra a confusão de lembranças da personagem. Cenários distintos se misturam a imagens da praia, de crianças jogando bola, de pessoas na rua. Em nenhum momento, temos a confirmação da presença física da personagem nas imagens mostradas. É mais provável que estejamos vendo através dos olhos da personagem.

Em todos os seus trabalhos posteriores a presença dessas imagens documentais, se seguiu — com exceção de *Madame Satã* (2002), seu primeiro longa — sempre de maneira periférica, sem teor narrativo. Mas isso até *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

Dirigido em parceria com Marcelo Gomes, o longa repete o recurso de usar unicamente câmera subjetiva, sem a presença da imagem da personagem principal durante todo o filme. O trabalho da montagem, utilizando a força das imagens documentais captadas com as mais diversas texturas, em granulados que remetem ao super oito e reforçam a referência da memória, junto ao texto em voz *over*, é bem-sucedido tanto em *Seams* (1993), quanto em *Paixão nacional*.

Em *O céu de Suely*, Karim Aïnouz se vale novamente desse recurso. Na cena de abertura, enquanto Hermila narra, em voz *over*, o início de sua história, as imagens dela e de Mateus em momento feliz, mostradas em uma imagem granulada, que evoca memória, funcionam muito bem para nos fazer perceber a afetividade que existia entre as personagens e como Hermila se sentia no início daquele relacionamento. O mesmo recurso é empregado em vários episódios de *Alice*, obra na qual a memória é uma chave de leitura importante. Fábio Raddi Uchôa (2016, p. 4), em artigo no qual faz uma análise estrutural de *Alice*, lembra: “o cotejo de imagens em diferentes bitolas é uma das marcas registradas do cinema de Aïnouz, desde *O Céu de Suely* (sic) — onde a bitola super-8 parece associar-se a um espaço reminescente de liberdade, evocando também a abertura da narrativa a imagens com traços de subjetividade”.

Madame Satã talvez seja a obra menos característica de Aïnouz, provavelmente por se tratar de seu primeiro longa, seu primeiro filme com maior orçamento, maior estrutura. Não há nele tanta liberdade de experimentação poética e estética como nos seus trabalhos anteriores, quando se trata da montagem. Porém, é em *Madame Satã* que se pode perceber, pela primeira vez, o talento de Aïnouz para trabalhar com a *mise-en-scène* (mais especificamente com a encenação).

Capoeirista que sonha com os palcos até se transformar em artista performático, a *Madame Satã*, interpretada por Lázaro Ramos, tem um jogo de corpo que ganha destaque. Nas cenas em que flerta com o personagem Renato, notamos a coreografia que conota a tensão sexual e a hostilidade da relação entre os dois. Na cena em que Renato segue João/*Madame Satã* até em casa e o acompanha até o quarto, temos uma dança dos dois diante da câmera, que se move em um plano sequência. João entra no quarto e vai até o guarda-roupa, onde põe seu terno. Enquanto isso, Renato o observa da porta, até que, subitamente, caminha em direção a uma cômoda cruzando com João. Ele pega uma arma, que João havia tirado de um bêbado na rua. A câmera focaliza em plano médio parte de Renato segurando a arma, quando João entra

no quadro e toma a arma, numa atitude de repreensão, para depois guardá-la novamente no armário. A ação acontece rápida e coreografada, em um plano sequência que parece imitar os movimentos de uma luta de capoeira, razão pela qual Renato começa a seguir João, para aprender a lutar como ele.

Figura 14 – Plano sequência mostra embate coreografado entre João e Renato para pegar arma



Fonte: *Madame Satã* (AÏNOUZ, 2002)

Nas cenas de diálogo, sempre que possível, o diretor evita as construções em plano e contraplano. Algo que ele aprofunda em *Praia do Futuro*, onde praticamente não há plano e contraplano. Temos situações em que os diálogos acontecem em um plano aberto, com as personagens a distâncias distintas da câmera, aproveitando a noção de profundidade.

Figura 15 – Em *Praia do Futuro*, os personagens Konrad e Donato conversam. Sem o uso do plano e contraplano, profundidade espacial é explorada



Fonte: *Praia do Futuro* (AÏNOUZ, 2014)

É também o caso da cena em que João/Madame Satã vai cobrar seu pagamento a Gregório — empresário de Vitória, vedete com quem João trabalha como assistente — pelos seus serviços. João fica de costas para a câmera e mais próximo dela do que o seu interlocutor. João demonstra constrangimento pelo que diz, não vemos o seu rosto para confirmar, mas vemos sua cabeça ligeiramente curvada. Gregório, impaciente e aborrecido, está mais distante, de frente para João e para a câmera, ele não sai do lugar, mas balança o corpo inquieto, visivelmente incomodado. Enquanto isso, Vitória anda pelo plano, entrando e saindo de campo, enquanto se arruma para sair.

Figura 16 – João cobra seu pagamento. *Mise-en-scène* explorando a profundidade do espaço



Fonte: *Madame Satã* (AÏNOUZ, 2002)

O espelho, presente em vários momentos, sempre servindo à personalidade vaidosa de João/Madame Satã, também é usado em favor da encenação. Um exemplo é a cena em que João conversa com Vitória sobre um novo espetáculo. Os dois estão de costas para a câmera, de frente para o espelho. À medida que uma personagem fala ou manifesta alguma reação importante, ela ocupa uma posição privilegiada no espelho, sob a luz do candelabro, ofuscado por ele, ou nas sombras da penteadeira.

Figura 17 – João e Vitória conversam em frente ao espelho; construção exclui necessidade do uso de plano e contraplano



Fonte: *Madame Satã* (AÏNOUZ, 2002)

Usamos as duas cenas para ilustrar uma característica marcante do estilo de Karim Aïnouz, mesmo em uma de suas obras menos ousadas (com relação à construção plástica e à montagem). O diretor trabalha usando menos cortes do que é habitual no cinema hollywoodiano, por exemplo. Quando opta por usar menos cortes e mais planos sequência, o diretor deposita uma importância ainda maior à encenação. Uma vez que depende do que está posto em cena e da performance dos atores para direcionar a atenção do espectador para o que tem mais importância. Essa escolha resulta muito bem em *Madame Satã*. Uma personagem tão ousada e sensual que se empodera através do uso do seu corpo. Um capoeirista, homossexual, transformista, que tem nos movimentos um balé sedutor e combativo. Para esse corpo, a escolha da integridade imagética, em lugar da fragmentação de planos fechados, em tantos momentos do filme, é muito acertada.

Figura 18 – Em *Madame Satã*, a sensualidade do corpo é explorada pela *mise-en-scène*



Fonte: *Madame Satã* (AÏNOUZ, 2002)

Em *O céu de Suely*, Aïnouz continua dando destaque à *mise-en-scène*, com uma câmera que permanece parada, uma montagem com poucos cortes, estratégia que coloca um peso ainda maior à encenação. Mas como esse traço estilístico de Aïnouz de enfatizar a *mise-en-scène* é trabalhado na televisão?

Alice é uma série que tem um forte apelo *pop*, desde a trilha sonora, passando por figurinos e locações, a cultura jovem paulistana impregna toda a condução artística; o mesmo ocorre com a montagem. Há uma velocidade na narrativa, na trajetória da personagem, que é traduzida pela quantidade de cortes e planos. No entanto, em momentos específicos, é possível perceber a câmera contemplativa de Karim Aïnouz. Nas cenas de sexo, por exemplo, há menos cortes e a movimentação dos corpos é enfatizada. Momentos-chave do enredo também parecem escapar um pouco à estética rápida da montagem. Como na cena em que Alice, em busca de algum vestígio do sumiço da mãe nas dunas do Jalapão, caminha pelo ambiente desértico perdida. Nesse momento, há planos gerais longos, que trazem o desconforto da situação da personagem minúscula andando sem rumo na imensidão das areias do local.

No entanto, o uso da montagem com planos mais fechados e rápidos na obra de Karim Aïnouz não é uma exclusividade de *Alice*. Em *O céu de Suely* e *O abismo prateado*, o diretor usa a combinação desses dois procedimentos na construção do discurso fílmico. Nas cenas em que Hermila aparece dançando e se divertindo, temos a câmera em *close* no seu rosto. O recurso, que chega a atordoar, enfatiza o êxtase da personagem. O espaço se esvaece (LINS, 1976), para

que possamos nos concentrar apenas nas sensações da personagem, que delira no gozo do momento. O recurso também aparece, muito bem empregado, para denotar o atordoamento de Violeta — personagem de *O abismo prateado* — em suas andanças pela cidade. O rosto perdido, desorientado, da protagonista é mostrado em *close*. Assim o espaço é sublimado, já que ela pouco se importa em para onde ir, mas sim com o trajeto que percorre para expurgar sua dor. Nesses momentos, o trabalho com o espaço está voltado para necessidade de fazê-lo desaparecer.

Se, como vimos, os componentes espaciais que não estão diretamente relacionados à trama ganham importância e compõem, em certas ocasiões, pausas descritivas e, em outras, o que chamamos de *cenas-crônica*; também haverá momentos em que as questões relacionadas ao personagem precisam suplantar o espaço. Quando temos a inquietação desesperada de Violeta e o gozo de Hermila, esse esvaecimento espacial se concretiza para servir aos fins da narrativa.

3.2 Espaço, memória e trajetória

No primeiro episódio da série, intitulado *Pela toca do coelho*, temos, como uma marca da ficção seriada, uma apresentação das personagens e da história. Em *Alice*, é a própria personagem-título quem nos conduz pela narrativa. Já na primeira cena, a protagonista aparece em seu trabalho, como guia de turismo, apresentando os monumentos da cidade em que vive: Palmas. Depois desse momento, somos levados a uma festa em que ela se diverte com amigos e passamos a ouvi-la, em voz *over*, narrar sua vida e apresentar outros personagens. Enquanto ouvimos sua voz, a história é ilustrada por fotos em *stop motion* — técnica composta pelo uso de fotografias que encadeadas dão a impressão de movimento — e por imagens de arquivo em super oito. O emprego dos dois recursos é usado para evocar a memória. O filme organiza o discurso a partir da focalização da personagem Alice, e ela narra a partir de suas lembranças. Para essa finalidade, seria possível utilizar um *flashback* tradicional, mas a escolha pelas técnicas empregadas reforça a impressão da ativação de memórias antigas.

Para Janaína Amado, a experiência é substrato para a memória, e “esta, por meio de mecanismos variados, seleciona e reelabora mecanismos da experiência” (AMADO, 1995, p. 131). Ou seja, a memória, considerada por Benjamin a mais épica das faculdades, faz da experiência sua matéria-prima, mas não a reproduz, a reconstrói e a molda em algo novo: a rememoração em si constitui uma nova experiência. Se as reminiscências são incompletas,

deixam lacunas que as narrativas preenchem, através da arte e da técnica, o homem, cada vez mais, procura se aprimorar da experiência passada capturando-a, mesmo que parcialmente, em suporte físico. “Estamos constantemente nos valendo de imagens instantâneas da nossa vida, registradas em papel fotográfico, para retornar o processo de lembrar e assim construir a nossa versão sobre os acontecimentos já vividos.” (SAMAIN, 1999, p. 22).

Se a memória reúne nossas experiências para nos tornar quem somos, como lidar com sua fugacidade? Se os fios que a tecem se desgastam com os anos, como fazê-la durar, para fazer durar também a nós mesmos, para eludir a nossa própria efemeridade? A esses dilemas temos enfrentado com o desejo de documentar, guardar em memória física, uma memória exterior que nos sirva como o fio de Ariadne, guiando-nos de volta do labirinto do esvaecimento de nossas próprias experiências.

Alice, no decorrer da série, está sempre registrando imagens em foto e vídeo, organizando suas experiências em memórias físicas. No primeiro episódio, não a vemos registrar essas imagens, mas, no discurso audiovisual, é através das memórias fotográficas já registradas que Alice nos apresenta sua vida. Em toda a narrativa, a personagem procura em suas recordações fatos e experiências passadas aos quais ela não tem total acesso, em razão do caráter etéreo das memórias. A identidade do pai — com quem ela chegou a conviver, mas de quem não possui muitas lembranças — é desconhecida de Alice, em razão da incompletude das poucas memórias que ela possui dele.

A Alice, faltam memórias que lhe confirmam o passado e que lhe permitam se projetar no futuro. “Para Proust, como para alguns filósofos, a memória é a garantia de nossa própria identidade, o podemos dizer ‘eu’ reunindo tudo o que fomos e fizemos a tudo que somos e fazemos” (CHAUÍ, 2000, p. 158). Marilena Chauí recorre ao escritor francês para esclarecer de que maneira a memória dos indivíduos é um dos principais elementos que constituem sua identidade. Na busca das memórias adormecidas em São Paulo, a personagem busca também sua identidade. Como nos cantam os versos do poeta paraibano Hildeberto Barbosa, musicados por Xisto Medeiros: “Também são minhas/ as coisas que esqueci/ Inacabado, incompleto/ Certos vazios pesam no meu ser”⁶, o que esquecemos, o que se perde em nossa memória, ainda é parte de nós, os vazios que pesam a Alice são as coisas que ignora por desconhecimento ou por esquecimento.

Ao final do segundo episódio, em *voz over*, a personagem constata sobre o seu pai “talvez ele tenha me deixado de herança a vontade de entender de onde eu vim pra saber pra

⁶ Versos da canção *Pessoana*, de Xisto Medeiros e Hildeberto Barbosa.

onde eu vou.” (ALICE, 2008, cap. 2). Ela intui aqui que sua trajetória, a partir de então, precisaria partir do que lhe havia sido omitido de seu passado. E esse processo de investigação e redescoberta emana das memórias evocadas pelos espaços por onde ela transita. “A memória produz uma multiplicidade de pontos de vista sobre o espaço, procedimento que raramente será abandonado pela ficção contemporânea” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 83).

A relação que a personagem estabelece com o espaço vai depender, em elevado grau, das memórias ligadas a ele. História, organicidade, pertencimento são noções que se constituem por meio da memória. Por essa razão, a memória da personagem é fundamental para que possamos compreender como ela se posiciona em relação ao espaço narrativo. E esse percurso de recordar é feito através das redescobertas de Alice. Ela ganha o cinturão de *telecatch* do pai e recupera a lembrança dele vestido de super-herói; ela vai até o galpão da Barra Funda com a irmã e comenta que lhe vieram recordações daqueles lugares.

Esse processo de recobrar acontecimentos passados através dos lugares e objetos do presente é um procedimento que Henri Bergson (1999) chama de memória pura, ou memória propriamente dita, aquela memória que não é automática ou adquirida pela repetição, como aconteceria com a memória hábito — aquela responsável por memorizar gestos cotidianos (como para que lado girar a chave na fechadura). A memória pura é aquela que se adquire dos acontecimentos que têm valor afetivo, que nos tocam de maneira especial, é a memória subjetiva. E essas memórias são ativadas através do presente.

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida. (BERGSON, 1999, p. 179).

Alice busca em São Paulo pequenos fragmentos materiais do espaço que possam lhe trazer as memórias que não conseguia acessar, pois “muitas vezes, não guardamos na memória um fato inteiro ou uma coisa inteira, mas um pequeno detalhe que, quando lembrado, nos traz de volta o todo acontecido. A memória pura é um fluxo temporal interior” (CHAUÍ, 2000, p. 163).

Nos primeiros episódios, temos Alice sempre com uma câmera na mão, tirando fotos, registrando acontecimentos, documentando a cidade e a vida nela. Em sua tentativa de compreendê-la, a personagem tem uma atitude de certa reverência, de admiração pelo espaço, e tenta mapeá-lo simbolicamente, organizá-lo, para, enfim, dominá-lo. Em uma concepção

herdada do Iluminismo, mapear é racionalizar, dominar mentalmente um espaço, preparar-se para os fatos que ele guarda, compreender seus meandros, dominar seus contornos. Ao debruçar-se sobre a geografia de um determinado lugar, o indivíduo se põe em um embate simbólico com a espacialidade, prepara-se para não ser por ela surpreendido.

Esse processo de apreensão e racionalização do espaço se desenvolve como uma espécie de mecanismo de autopreservação — o espaço desconhecido é para o seu desconhecedor a Esfinge que sentencia: “decifra-me ou te devoro”. Alice, de maneira cotidiana, quase casual, guarda fragmentos audiovisuais, observa, racionaliza, põe-se vigilante, adota uma postura defensiva.

No entanto, com o passar dos episódios, há uma mudança paulatina em seu comportamento. A protagonista parece ter perdido seu propósito inicial e, em vez de dominar a cidade, se deixa dominar por ela. No início, a vemos receosa, ávida por saber sobre o pai, sobre as pessoas ao seu redor, mas ainda presa à vida em Palmas, vínculo do qual vai aos poucos se desvencilhando. Nos últimos episódios, Alice já tem se desviado completamente de seus objetivos iniciais e parece, em vez de dominar o espaço, ser dominada por ele. Esse processo de fratura da personagem entre os dois lugares aos quais se vincula dialoga com as observações acerca do esfacelamento da identidade na contemporaneidade.

A já robusta discussão acerca da ficção como representação encontra sua síntese na afirmação de Antonio Candido (2006) sobre o equilíbrio dialético entre texto e contexto, em que ficção e sociedade dialogam, retroalimentando uma à outra. Dessa maneira, é possível observar como a construção narrativa da protagonista analisada parece em contato com os movimentos discutidos por Néstor Garcia Canclini (1998) e Stuart Hall (2006) na construção das identidades. O pertencimento aparece como questão fundamental nos processos de construção das identidades. Pertencer a uma comunidade na qual se sinta aceito acaba por ser uma busca recorrente em uma sociedade na qual o espaço é cada vez mais flexibilizado e as comunidades tradicionais desaparecem.

Essas pertenças que vão compondo a identidade se apresentam como conflitantes e oferecem possibilidades de desdobramentos no enredo. Em dois episódios, vemos os valores de Alice, vinda de Palmas, confrontados com os arranjos e dinâmicas sociais da megalópole. No segundo episódio, *O tesouro de Alice*, enquanto trabalha em uma mostra de cinema, a personagem recebe uma ligação da madrasta e descobre que sua irmã Celinha havia se perdido. Desesperada com a ideia da menina de doze anos perdida na cidade à noite, Alice abandona o trabalho para procurá-la. O conflito de valores fica explícito quando ela decide sair para

procurar a irmã e informa a Nicolas, que a tinha contratado, sobre o acontecido. O produtor contra argumenta que ela não pode deixar o posto e que vai ficar tudo bem com a menina. “Tudo bem pra quem? Ela só tem doze anos!” (ALICE, 2008, cap. 2), retruca Alice, que sai em busca de Celinha.

O trabalho, o compromisso profissional é priorizado pelo chefe e colocado em segundo plano por ela, ainda muito ligada às necessidades e urgências familiares. Sendo essa uma característica enfatizada pelo discurso da personagem, já no primeiro episódio, ao descrever sua relação com a avó, o irmão e o noivo — figuras que ocupavam uma posição privilegiada na vida da personagem e simbolizam os valores que ela cultivava em Palmas, característicos daquele espaço ao qual ela se filiava.

No terceiro episódio, *O retorno de Elvira Cipriani*, Alice tem como trabalho assessorar uma cantora, ex-diva da música dos anos 1960. Responsável por buscá-la no hotel no dia de uma apresentação, Alice não consegue contato e começa a ficar preocupada. Nicolas vai até o local para ajudá-la. Depois de insistir pelo telefone, os dois, por ideia da protagonista, sobem ao quarto escondidos da recepção. Na porta do apartamento, ela vê que as luzes estão acesas e conclui que a cantora está lá dentro. Preocupada, Alice quer arrombar a porta, Nicolas, por outro lado, quer seguir os protocolos e manter a civilidade, chamar a segurança, aguardar a chegada do gerente. Alice discorda do colega e arromba a porta com o extintor de incêndio.

Durante o incidente, outros hóspedes aparecem reclamando do barulho e do incômodo. Nesse momento, vemos como as regras de convivência e civilidade da cidade, do ambiente de alta classe, daquele espaço, entram em confronto com os valores que Alice, recém-chegada, traz. Há uma desumanização imposta pela conveniência, pela etiqueta e pelos códigos de conduta daquela espacialidade, um acordo tácito entre seus frequentadores de manter distantes suas vidas. Alice quebra todos os protocolos subjungando a espacialidade, trazendo àquele espaço um comportamento destoante, práticas interdidas. A visceralidade da personagem destoa do ambiente deliberadamente asséptico, onde o tom de voz deve ser moderado, o comportamento deve ser comedido, onde a vida íntima de um deve ser modalizada para não interferir na vida do outro. Um mesmo espaço, da cidade, do hotel, que comporta vários estranhos com suas vidas e questões, fisicamente próximos, mas, paradoxalmente, autoexilados.

No entanto, à medida que a personagem vai se adaptando à cidade ela vai se inculcando dos valores da metrópole, sendo transformada por eles. No nono episódio, *Em busca do ouro*, Alice não telefona para parabenizar a avó pelo seu aniversário e depois justifica dizendo que estava trabalhando muito. No décimo episódio, *A cidade de Alice*, a protagonista recebe a visita

da avó e do irmão em casa, mas não dá atenção a eles por causa do trabalho. Ela sai de um jantar em família para ir a uma festa onde conheceria uma colunista social que poderia ajudá-la a ascender, divulgando o galpão que Alice havia herdado do pai. No episódio doze, *A mil quilômetros por hora*, a personagem perde a festa de despedida que sua avó havia organizado, também para participar de um jantar com membros da alta sociedade paulistana que poderiam alavancar seu negócio.

Nesses dois momentos, em oposição aos momentos relatados anteriormente dos episódios dois e três, vemos Alice valorizar sua ascensão profissional em detrimento das necessidades afetivas da família e dos amigos. A personagem, nesse ponto, se deixa tomar pelos valores de uma sociedade que prega o sucesso financeiro e profissional como meta de vida, o individualismo acima dos valores coletivos. O espaço acaba atuando como influenciador (LINS, 1976) na trajetória da personagem. As atitudes da personagem vão se configurando como indícios de um percurso em que a ela se modifica.

Uma vez contaminada pela cidade, Alice perde o equilíbrio e acaba, mais uma vez, se prejudicando. Os amigos que faz em São Paulo estão sempre lidando com a rotina da megalópole, entre a necessidade de priorizar o trabalho e uma vida libertária, com drogas e sexo, eles estão bem adaptados e compreendem a medida de cada coisa. Alice, no entanto, deslumbrada e obsessiva, acaba rumando para o isolamento com um comportamento autodestrutivo. Durante esse período, ela recebe alertas de outros personagens, que lhe perturbam, mas não o suficiente para ocasionar uma mudança real de atitude. Há uma inabilidade por parte da personagem em compreender os meandros necessários para de fato pertencer àquele lugar. Buscando se tornar invulnerável à dureza da cidade, Alice se dispõe a fazer concessões que expõem a sua dificuldade de lidar com as regras implícitas daquele ambiente.

Sua relação com Nicolás aos poucos se deteriora, ela ascende na produtora Tribeca — onde acaba trabalhando — e a maneira como o faz incomoda o colega. Com o crescente sucesso do galpão, Alice, que havia feito uma sociedade com Nicolás e Monique, começa a pensar em ganhar mais que os sócios, já que o galpão lhe pertencia. Nesse momento, Nicolás rompe a sociedade e lhe diz o quanto ela mudou. Em outro momento, quando fala à avó que quer chegar no topo, ouve de dona Glícia que ela se parece com a mãe dela, “gulosa, querendo devorar tudo” (ALICE, 2008, cap. 9). Também o personagem Marcílio, vigilante do galpão, conta a Alice que, um dia antes de morrer, o pai dela havia ido ao galpão querendo arrumar tudo, e diz que ela se parece com o pai, querendo fazer as coisas acontecerem. Nesses dois momentos, Alice tem

breves estremeamentos, como que lembrando de seus propósitos iniciais na chegada a São Paulo. São momentos muito breves, mas que, mesmo assim, nos deixam entrever o que ainda há, mesmo sufocado, dos valores e motivações anteriores.

A personagem só reavalia suas atitudes e consegue, enfim, ao menos temporariamente, encontrar um equilíbrio na cidade, após passar por um momento degradante. Depois de ajudar duas *strippers* a escapar de um episódio de violência envolvendo dois empresários de quem Alice tenta se aproximar para fazer negócios, a protagonista chega atrasada e drogada ao aniversário da irmã Celinha.

A festa se desenrola em um rink de patinação. Alice entra na pista de gelo cambaleando, em estado deplorável, cai e vomita, constrangendo a menina que esperava por ela ansiosa. Depois da festa, a menina vai até o apartamento de Alice tomar conta da irmã. Na banheira, sendo cuidada pela menina, Alice chora compulsivamente. Esse momento, parece ser a queda definitiva da personagem, antes de compreender que para se integrar à cidade ela não precisa esquecer completamente do que trouxe consigo de Palmas. Há uma convergência da narrativa para um ponto que conforma e, momentaneamente, pacifica o embate de forças entre a personagem e o espaço. É quando a personagem compreende que não é preciso ser isso ou aquilo, pertencer a um ou outro lugar. Há uma compreensão paulatina da necessidade de reconhecer sua própria dispersão, de se engajar no jogo proposto, mas também de impor limites para conformar o que há de si incabível naquele espaço.

3.3 Um poema que expande seu significante: a cidade, o lugar, o não lugar e o espectador *flâneur*

É a casa o espaço privilegiado por Bachelard em seu estudo fenomenológico sobre a poética do espaço — publicado em 1976. O fenomenólogo se volta ao estudo de cada cômodo da morada do homem. Trabalhando com o conceito de imagem poética, ele atribui aos significados dados à casa habitada uma natureza ontológica. Para ele, o potencial semântico da habitação é inerente e não conferido socialmente pelo homem. Mas todo esse potencial de imagem poética se restringiria à casa modelo à qual o teórico francês se refere. A casa rural, que não é contígua a uma vizinhança de paredes, a que se ergue em meio à natureza, do porão ao sótão, integrada ao ambiente natural, é, portanto, possuidora de uma cosmicidade que a faz dotada de toda a significância que lhe é atribuída. “A casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano” (BACHELARD, 1978, p. 385). É em razão dessa busca pela cosmicidade,

presente na casa modelo, da qual fala o fenomenólogo, que ele aponta sua recusa à modernidade e às grandes cidades, pois teriam perdido sua ligação com o cosmos.

A topofilia bachelardiana consiste na descrição dos lugares felizes, que trazem a genuína felicidade ao homem, propriedade recusada à cidade e às suas habitações geminadas. “À falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso juntar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As casas não estão mais na natureza. As relações de moradia com o espaço se tornam fictícias. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados.” (BACHELARD, 1978, p. 215). A intimidade partilhada, os fragmentos de vida que escapam pelas frestas de portas e janelas, misturando-se e fazendo brotar o turbilhão urbano que irrompe pelas ruas lotadas de pessoas, despertam a repulsa de Bachelard, mas são a matéria que instiga toda uma corrente de pensadores que continuam se fascinando com o fenômeno urbano e suas implicações.

Como se sentiria Bachelard hoje, quando mais da metade da população mundial já vive em cidades? Estaria o homem condenado a uma existência esvaziada de poeticidade, no sentido empregado por Bachelard para as imagens poéticas? A falta dos “valores de intimidade”, a proximidade (física) exagerada com o outro e o turbilhão de pessoas e acontecimentos que fizeram com que Bachelard (1978) apontasse sua recusa às grandes cidades, é justamente o que vem fascinando teóricos de diversas áreas do conhecimento sobre o fenômeno urbano. Segundo Henri Lefebvre (2008), a importância da cidade para a organização social contemporânea é capital. Configurando-se como um produto da industrialização, “a sociedade urbana se forma enquanto se procura” (LEFEBVRE, 2008, p. 7). Segundo o sociólogo francês, a enormidade do fenômeno urbano “obriga a reconsiderar a filosofia, a arte e a ciência” (LEFEBVRE, 2008, p. 7). Campos que terão como tarefa investigar a dinâmica citadina, uma vez que a “filosofia reencontra o medium (meio e mediação) dos seus primórdios — a Cidade — numa escala colossal e completamente isolada da natureza” (LEFEBVRE, 2008, p. 7), ou seja, a realidade urbana exige um reposicionamento do pensamento ocidental.

O caráter, muitas vezes, disruptivo e caótico da megalópole faz surgir potencialidades que só a cidade é capaz de gerar. E se os produtos dessa organização não passam despercebidos à ciência, à filosofia e às artes, tampouco passam ao habitante comum. Seja para pensar em política públicas urbanas de planejamento, para considerar de que maneira se dão as relações sociais nesse espaço, seja para representá-lo como produto ficcional ou mesmo para pensar em maneiras de se proteger dos problemas cotidianos (violência, trânsito) — de alguma maneira, estamos todos atraídos pela cidade como questão.

O destaque para a megalópole é tamanho, que as “grandes livrarias americanas oferecem, hoje, uma seção de ‘Urban Studies’, ao lado dos ‘Cultural Studies’, ou mesmo ‘Gay and Lesbian Studies’” (GOMES, 1999, p. 20). Para além da aglomeração de pessoas, das intimidades involuntariamente partilhadas e do paradoxal isolamento social que a cidade enseja, é consenso entre alguns teóricos (CANCLINI, 1999; HOLLANDA, 1994; SOUSA, 2010) que a globalização e a transnacionalidade, marcas dos nossos tempos, têm feito das cidades o mais próximo das comunidades, do local, com o qual é possível se identificar. “Hoje certamente se fala mais em cidade do que de nação. Fala-se mais de cultura carioca, paulista ou pernambucana do que de cultura nacional” (HOLLANDA, 1994, p. 18). A cidade que se apresenta como substrato para a tentativa de filiação, de reenraizamento dos seus habitantes, é a cidade na perspectiva simbólica, é ela que nos interessa.

De todos os teóricos que têm se debruçado sobre os estudos da urbanidade, alguns procuram enxergar seu potencial de produção simbólica; é a eles que recorreremos para nossa discussão. Como ressalta Renato Cordeiro Gomes (1999), a ficção, junto aos imaginários urbanos coletivos, desempenha relevante papel na formação das identidades. Em tempos de um sujeito descentrado, em que as identificações estão diretamente relacionadas ao sentimento de pertencimento (HALL, 2006), o local é de extrema importância para a constituição dos indivíduos. Se a cidade é o local simbólico para onde se volta o homem contemporâneo na busca de um retorno à comunidade, é imprescindível considerá-la como fato social e, conseqüentemente, como fato artístico.

Se pensarmos no espaço urbano como o fez Certeau (1998), são os praticantes ordinários da cidade, os pedestres, que compõem a multidão aqueles que a escrevem. Em seus trajetos, que cumprem as rotas determinadas pelos espaços autorizados, ou violam as regras de civilidade subvertendo o fim originário dos equipamentos arquitetônicos, os pedestres constroem enunciações da cidade, das quais não têm consciência, às quais não podem observar, de tão imersos que estão nesse processo, sem a possibilidade de contemplar a totalidade do que “escrevem”.

Olhar a cidade de cima, aponta Certeau (1998), é um desejo advindo da pulsão escópica⁷ que se pode ilustrar desde a Idade Média, quando se pintavam cidades vistas do alto a partir da imaginação do pintor, que não tinha acesso àquela vista. Esse desejo se realiza a partir do

⁷ Para compreender a pulsão escópica, podemos recorrer às considerações de Freud sobre o papel do olhar no mecanismo do desejo, em *A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão*, “[...] os olhos percebem não só alterações no mundo externo, que são importantes para a preservação da vida, como também características dos objetos que os fazem ser escolhidos como objetos de amor – seus encantos.” (FREUD, 1910, p. 227).

momento em que os grandes arranha-céus da modernidade oferecem essa possibilidade real. Do alto, é possível ver a cidade e os caminhos que escrevem os pedestres em suas rotas, mas a sensação de poder e conhecimento sobre os microscópicos habitantes lá de baixo não é duradoura, ela se esvai no momento em que é preciso descer e compor com a minha individualidade a massa errante de pessoas que não tem acesso a muito mais do que pequenos fragmentos do espaço urbano.

Estar na cidade é vivenciá-la um pouco por vez, o fragmento a que tenho acesso esconde atrás de si uma infinidade de tramas que também estão na cidade. Virar uma esquina pode equivaler a uma mudança completa de panorama, de situação.

Para Barthes (2001), em *Semiologia e urbanismo*, a cidade se torna cidade ao ser habitada. Objetivamente criada para determinados fins, a cidade se reinventa com a vida que se desenvolve nela. “A significação é vivida em oposição completa aos dados objetivos” (BARTHES, 2001, p. 223). Em uma cidade posso construir bairros vizinhos e planejá-los de maneira semelhante, mas simbolicamente eles podem acabar se colocando extremamente distantes. Uma cidade pode ser reescrita, ressignificada. Um bairro operário pode vir a se transformar em uma morada boêmia, lar de artistas e estudantes. Há uma série de processos urbanos já estudados, como por exemplo o fenômeno conhecido como gentrificação, o qual consiste no aumento dos preços dos imóveis de um determinado lugar, fazendo com que os moradores originais não possam mais arcar com os custos e tenham que se mudar para bairros mais distantes.

Para Barthes (2001, p. 231), “a cidade é um poema que expande seu significante”. Semanticamente, a cidade oferece uma instabilidade que é um substrato fértil para a materialidade ficcional. Quanto do que nos oferece a cidade há nas tramas artísticas que a tem como tema e problema? Quanto de São Paulo há em *Alice*?

Os espaços públicos da cidade, que o tempo inteiro ilustram a trama, atraem o olhar de Alice. A personagem aparece entre atônita e fascinada pela imensidão de pessoas, prédios e carros. Esses espaços públicos, desprovidos de memória e de vivências, é o que Marc Augé (2002) classifica como não lugares. Segundo a própria definição do autor, “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional e nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 2002, p. 120). E esses não lugares definidos por Augé invadem a trama o tempo inteiro.

No segundo capítulo, a protagonista, em *voz over*, revela que ainda não voltou para Palmas, que seu noivo não entende o motivo e ela também não. Enquanto Alice narra sua

permanência na cidade que descreve como “um formigueiro cinza, esquisito” (ALICE, 2008, cap. 2), vemos imagens de ruas apinhadas de gente, engarrafamentos em marginais e prédios. Uma série de não lugares que reforçam a incompreensão da opção da personagem de permanecer em São Paulo. Depois dessa cena, há a vinheta de abertura e somos levados a um escritório onde Alice e sua tia conversam com um advogado, que as informa sobre a situação da herança de seu pai. Um lugar cheio de janelas por onde vemos uma imensidão de prédios. Sons de sirenes ao fundo reforçam a movimentação da metrópole. O advogado informa a Alice que o pai havia perdido tudo antes de morrer e que estava falido. Nesse momento, ela se levanta e, em *close*, a vemos perto da janela, onde, novamente, o espaço da cidade, e suas torres de concreto invadem a tela.

Figura 19 – Alice, em *close*, com a cidade invadindo o cômodo pela janela



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

A cena a seguir se passa dentro do carro, em um túnel, onde Alice e a tia conversam sobre arrumar um outro advogado para acertar o inventário do pai. E antes de as duas aparecerem conversando com a nova advogada, uma tomada aérea mostra uma pista expressa e o som de um helicóptero, provavelmente o mesmo que capta as imagens, entra no *take*. Mais uma vez, não lugares que chamam a atenção na construção da cena. E, afinal, porque a presença de tantos lugares desprovidos de relação identitária com a personagem ocupam as cenas de maneira tão imponente? Para Augé (2002, p. 87), “assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária”. A confusão e o atordoamento de Alice são reforçados pelos espaços desprovidos de historicidade para ela. Porém, o próprio Augé (2002) explica que há uma constante transformação de não lugares em lugares. Esse processo de transformação, segundo o autor, é dado através da experiência do sujeito. São Paulo

é para Alice um grande espaço, cheio de não lugares que são um devir, que se convertem em lugares à medida que a personagem experimenta a cidade.

Alice inicia uma apropriação do espaço — em sua relação conflituosa com São Paulo, há uma atração que faz com que a personagem enfrente a cidade. Ela decide ficar apesar da confusão provocada pela sua estada. Em seguida, se enturma, conhece novos amigos e acaba arranjando um trabalho. Dessa maneira, ela começa a se inserir na cidade. É através do seu andar pelas ruas e espaços públicos que a protagonista passa a se apropriar da capital paulista.

O andar pelas ruas como um fim em si é o mais puro exercício da absorção do espaço urbano pelo sujeito, a *flânerie* que Benjamin (1991) identifica na obra de Baudelaire. A figura que o faz é chamada de *flâneur*, uma figura que passa os dias perdendo-se na cidade, sorvendo suas contradições e maravilhando-se dela. A *flânerie* é um vagar sem propósito outro, o andar e fruir a cidade como um fim em si, o que faz Alice passar longe disso. A personagem percorre a cidade com objetivos e, apesar de encantar-se dela, a frui sempre quando está de passagem, sempre com um fim outro que não o de vagar por São Paulo.

Falar em Alice como *flâneur* seria incorrer no que Beatriz Sarlo (1997, p. 97-98) chama de “moda benjamin”, tratar como *flânerie* todo percorrer de uma cidade. A autora discorre sobre como Benjamin, ao estudar Paris, o faz não por Paris em si, mas pelo que se passava na cidade. “Ele não vai a Paris para encontrar uma cidade como unidade de análise. Pelo contrário, Paris vai até Benjamin porque ela é um cenário cultural indispensável para entender algo que não é Paris, ou que, pelo menos, não é só Paris” (SARLO, 1997, p. 99). Assim também o é São Paulo e o são todas as outras cidades. São importantes por serem, mas também, e principalmente, por conterem acontecimentos e vivências que suas dinâmicas conformam, afinal, como nos diz Mearleau-Ponty (1999, p. 391), em *Fenomenologia da percepção*, “existem tantos espaços quanto experiências espaciais distintas.”

Se Alice não é ela mesma uma *flâneur*, a câmera nos transforma, a nós espectadores, nessa figura cada vez em que nos apresenta ao que denominamos *cenar-crônica*. Como acontece, por exemplo, no episódio *A guerra de Alice*, quando a personagem realiza uma festa no galpão *Wonderland*, em meio a uma paralisação nos transportes. As cenas de arquivo e da cidade caótica têm uma função narrativa clara, mas, em meio a elas, há cenas de duas faxineiras de uma estação que, a despeito da situação, vão ao trabalho e são as únicas por lá. Elas fumam, contemplando o vazio do espaço, conversam entre si e ponderam se devem ou não deixar seus postos. Em outro momento, dançam aproveitando a folga forçada. As duas personagens não

voltam a aparecer em nenhum outro momento da série, não se relacionam com nenhum outro personagem da trama, no entanto, ganham espaço para performarem seus dramas.

O olhar de Alice, evidentemente, mesmo longe dessa condição de *flâneur*, também nos revela a cidade. Ao perder-se tentando voltar para casa, Alice está atenta ao turbilhão que a cidade enseja. O olhar dela é o olhar de espanto do forasteiro, é o olhar da série, que diz, para além do olhar de Alice, como a obra vê a grande cidade, suas possibilidades, suas impossibilidades.

Na cena em que perde o voo e fica à deriva na cidade, a personagem aparece dentro de um táxi, com o ar condicionado que não funciona em um grande congestionamento. Toda a situação, o espaço apertado, o barulho do tráfego e das buzinas, a encenação e a postura da personagem reforçam sua sensação de claustrofobia. Ao deixar o táxi, ela sai carregando o imenso edredom que levaria para a casa nova, e aquele volume pesa, assim como pesará o vínculo com o noivo quando ela passa a viver em São Paulo.

Se no primeiro momento em que se perde ao descer do táxi, Alice parece se debater na cidade, quando caminha pelas ruas em busca do brechó onde trabalha sua tia, é com muito mais confiança que ela o faz. No segundo capítulo, quando sua irmã foge de casa e Alice sai pela noite de São Paulo à sua procura, é a figura da prostituta que aparece como redentora da menina. Segundo Santos e Oliveira (2001, p. 85), em “Benjamin, tanto a figura do *flâneur* como a da prostituta são figurações do peregrino sem fronteiras, pois se colocam contra a estabilidade consagrada e, assim como o espaço urbano, estão em permanente transformação”. Habitadas à rua e à noite, elas dominam o espaço e fazem do vagar parte de seu ofício. Alice recebe ajuda das prostitutas, hábeis no trato com espaço. Segundo Augé (2002), o que o autor classifica como “supermodernidade” — denominação que, para fins didáticos, consideramos em paralelo às chamadas modernidade tardia ou pós-modernidade — “impõe na verdade às consciências individuais, novíssimas experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao surgimento e à proliferação de não-lugares” (AUGÉ, 2002, p. 86).

Dessa maneira, esses lugares desprovidos de filiação histórica, memórias e vivências para os indivíduos, segundo o autor, geram novas vivências solitárias. No entanto, é possível perceber que o isolamento e a solidão são superados quando os sujeitos travam uma nova relação com o espaço e, através dela, conseguem conectar-se a outros indivíduos. Assim, as prostitutas, ao se mostrarem conhecedoras do local, acabam por ajudar Alice e sua irmã perdida no centro de São Paulo à noite. Nesse momento, há a superação do não lugar e a sua conversão em lugar se dá através da comunhão das personagens.

A figura do “peregrino sem fronteiras”, na ficção, e, especificamente no caso do nosso objeto, deixa ver a complexidade da relação entre espaço e personagem. Como, simbioticamente, ambos se transformam. É a ação da personagem sobre ele que faz com que o espaço ganhe historicidade, memória, organicidade; e é o espaço que proporciona ao personagem as condições para experimentar, desenvolver-se, trilhar sua trajetória.

3.4 Cenas-crônica: o rés-do-chão na tela

As discussões teóricas em torno da crônica como gênero literário são abundantes e, embora levantem aspectos diversos a seu respeito, acabam convergindo ou partindo de um ponto comum: a indefinição do gênero. Mais do que as características que podem definir a crônica, o ponto de concordância sobre as obras assim consideradas é a sua indefinição ontológica. Dita por José Castello (2007) como um “gênero anfíbio”, seu trânsito entre o jornalismo e a literatura, entre o real e o imaginado, é um dos primeiros aspectos suscitados e imprescindíveis em todas as discussões sobre a crônica brasileira.

Dizemos crônica brasileira pela constatação feita por autores, tais como Antonio Candido, Davi Arrigucci (1987), José Castello (2007) e Eduardo F. Coutinho (2006), que o que entendemos como crônica em nosso país é resultado, se não da gênese absoluta, de um processo de adaptação realizado ao longo do século XX por escritores brasileiros, que o transformaram em um gênero endêmico.

Originalmente responsável pelos registros históricos, caso da crônica medieval e, posteriormente, das missivas dos antigos navegadores, a crônica seria a precursora da historiografia moderna. Ciência que, pelo menos em tese, procurou sistematizar seus procedimentos, excluindo a subjetividade característica de sua antepassada (ARRIGUCCI, 1987).

O cronista do passado tinha a função de registrar, com o máximo de fidelidade possível, o tempo que estava sendo vivido, época em que não existiam jornais e cabia aos reis zelar pela memória dos acontecimentos considerados importantes. (COUTINHO, 2006, p. 44).

Sem seu papel de registro histórico, a observação cotidiana da crônica foi, posteriormente, já no século XIX, absorvida pelos jornais. Foi nos folhetins franceses que nasceu a crônica moderna. “No início do século XIX, o *feuilleton* designava lugar específico do jornal, o rodapé (*rez-de-chaussée*), geralmente localizado na primeira página, e que tinha

uma finalidade definida: o entretenimento.” (COUTINHO, 2006, p. 46). Nos folhetins, a crônica dividia espaço com receitas, charadas, piadas e afins. Foi também nos folhetins, já pela década de 1830, que surgiu a novidade da ficção em fatias, seriada. Na França, Alexandre Dumas foi uma das figuras que ajudou a consolidar o formato. No Brasil, posteriormente, autores como José de Alencar contribuíram para a fórmula.

A crônica, junto ao conto, foi outro gênero que integrou os folhetins. Segundo Coutinho (2006, p. 47), naquele momento, “a crônica destinava-se a condimentar de maneira suave a informação de certos fatos da semana ou do mês, tornando-se assimilável a todos os paladares.”

O que fez da crônica brasileira o espécime único no qual se tornou? Talvez a resposta a essa pergunta tenha a ver tanto com o ambiente plural e contraditório no qual se forjou o país, matéria-prima abundante para os nossos cronistas, quanto com a qualidade dos escritores brasileiros que se dedicaram à crônica, explorando sua potencialidade artística, empregando o apuro estético na linguagem e no conteúdo. Entre o jornalismo e a literatura, nossos autores, transitando entre o fato e a imaginação, foram moldando a crônica no que conhecemos hoje.

Machado de Assis e José de Alencar, dois pioneiros da crônica moderna no Brasil, como assinala Coutinho, já discutiam a indefinição da crônica quanto ao seu lugar de pertença. Para Alencar, ela seria pertencente ao jornalismo

por ser informativa e muitas vezes crítica, mas, em diversos momentos, o literário ocupava a cena, suplantando o que era apenas referencial. E para Machado, [...] a íntima afinidade entre o jornal e a literatura é justamente o que desenha as saliências fisionômicas do novo gênero. Tanto Alencar quanto Machado viram o jornal como o veículo de expressão privilegiada para o cronista, proporcionando-lhe todas as possibilidades de exercitar o estilo, e se excederam buscando uma linguagem adequada aos seus propósitos. (COUTINHO, 2006, p. 48).

Esse tensionamento entre os lugares simultaneamente habitados pela crônica moderna brasileira talvez seja o grande impulsionador do gênero no país, afinal, de acordo com Davi Arrigucci (1987), como parte de um veículo como o jornal, a crônica parece muitas vezes destinada à pura contingência, mas

acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro, ela adquire assim, entre nós, a espessura do texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. (ARRIGUCCI, 1987, p. 53).

A forma que a crônica moderna adquiriu no Brasil está intimamente ligada ao conteúdo tratado pelos nossos cronistas. A crônica com sua origem histórica, medieval, modificou-se na França novecentista e, posteriormente, ganhou forma própria no Brasil. As circunstâncias espaciais fizeram mudar esse gênero. A observação da história no cotidiano, do singular para o universal, é uma marca da geografia e da história entrelaçadas, do tempo e do espaço enredados. Na observação da família pobre e negra em *A última crônica*, de Fernando Sabino (2005), temos muito da nossa dinâmica social, resultado histórico da abolição da escravatura, dos apelos do consumo e da socialização burguesa, que incita em todos o desejo, mas exclui a maioria de sua realização; do afeto familiar: tudo posto na narrativa contemplativa do cronista, muito de quem somos enquanto sociedade, enquanto resultado de um processo histórico e, também, enquanto seres humanos capazes de impor nossos afetos e subjetividades contrapostos à conjuntura.

A falta de pretensão da crônica, que, como nos diz Antonio Candido (2003), não almeja a estatura dos grandes romances, faz com que ela esteja “ao rés do chão”, aqui, próxima a nós, no cotidiano. A poesia em prosa do ordinário, na crônica, é cheia de vestígios dos grandes processos que nos fazem ser quem somos. A crônica deixa ver a grandiosidade das miudezas cotidianas.

Davi Arrigucci (1987, p. 53) afirma que a crônica, que se utiliza da modernidade como matéria-prima, é ela mesma um fato moderno, “submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos”.

Assim também a enxerga Eduardo F. Coutinho. Para ele, através da aparente simplicidade da crônica, o cronista vai oferecendo ao leitor “fragmentos metonímicos de sua situação no mundo” (COUTINHO, 2006, p. 51). Através desses fragmentos, ele se assemelharia ao *flâneur* construindo a história de seu tempo e seu lugar. Essa comparação do cronista moderno ao *flâneur* se dá pelo fato de que o cronista é também “sobretudo, o observador da cidade, que ele capta em fragmentos no seu aqui e agora” (COUTINHO, 2006, p. 51).

3.4.1 A crônica na tela do audiovisual

O ato de extrair poesia da simplicidade do cotidiano, de captar as nuances das forças históricas, sociais e naturais na miudeza do acontecimento individual permeia as artes de maneira geral: a pintura, a escultura, instalações artísticas, entre outras, têm feito esse exercício

ao longo da história, mas o que outras linguagens fizeram contando com seu poder de sugestão, a literatura retrabalha com a expressividade e reflexividade da palavra. A crônica fez dessa prática não parte de si, como podemos encontrar no romance, por exemplo, mas sua razão de ser.

O que acontece quando temos a sugestão da imagem e a força retórica da palavra? O audiovisual conjuga essas possibilidades artísticas e é capaz de, como a crônica, “tecer a continuidade do gesto humano na tela do tempo” (ARRIGUCCI, 1987, p. 51).

Mas possuir tal potencialidade não significa, de fato, executá-la. Se pensarmos no documentário, por exemplo, pode-se dizer que há semelhança com o fazer do cronista. Muitos deles se propõem a retratar o cotidiano, documentar através de imagens em movimento, muito frequentemente de maneira poética, o que é e o que constrói o humano. No entanto, há, no documentário clássico, um elemento que o afasta da crônica, e não falamos aqui da óbvia questão da linguagem. Referimo-nos à sua intencionalidade. Mais próximo, nesse ponto, se fizermos um paralelo com a literatura, aos romances. O documentário quer contar histórias cuja importância ele ressalta em seu fazer; mesmo o ordinário é por ele retratado sob determinada perspectiva que o distancia do *rés-do-chão*. É nessa perspectiva que ele se afasta do exercício da crônica, na qual a reflexão sobre o retratado é, sempre, mais importante do que o fato em si. Há, porém, uma gama de documentários que se dedicam a tratar do cotidiano, fugindo da estética da grande reportagem — esses se aproximam do fazer do cronista.

No entanto, nossa busca aqui se concentra em trabalhar com o que chamaremos de *cenar-crônica* na ficção audiovisual. Há, decerto, uma história a ser contada em uma obra audiovisual de ficção. A *cena-crônica* seria aquela que se desgarrar da trama principal, que não contribui para a progressão narrativa e que vai além da simples ambientação do espaço, partindo para a miudeza do cotidiano, constituindo uma reflexão sobre a vida urbana — já que é a cidade a matéria do cronista.

Podemos encontrar *cenar-crônica* no episódio oito do nosso objeto, que recebe o nome de *A guerra de Alice*. Ele narra o dia da festa no galpão da Barra Funda, que Alice promove. A festa à qual ela dá o nome de *Wonderland* é realizada no dia em que o falecido pai da protagonista faria aniversário. Para o desespero dela, tudo parece ruir quando uma greve dos transportes é deflagrada e a cidade para. O episódio intercala cenas de telejornais sobre uma greve que de fato havia ocorrido em São Paulo, cenas da cidade em colapso e os desdobramentos da greve nos diferentes núcleos de personagens. Em meio a tudo isso, surgem

imagens de um terminal de ônibus vazio e duas faxineiras que trabalham no local, que aparecem como as únicas presentes lá, em cena à qual já aludimos.

Figura 20 – Faxineiras observam terminal vazio



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Elas conversam e comentam a situação: “Nossa, isso aqui tá tão vazio hoje...”, “Será que nós seremos liberadas mais cedo?” (ALICE, 2008, cap. 8)

A cidade está parada, todos tentam voltar para casa, quem chega não vai mais sair. Há ataques a ônibus que são incendiados e as duas anônimas que aparecem naquela cena, que se desconecta da trama principal, continuam em seus postos de trabalho, esperando por uma ordem superior.

O episódio segue, os personagens continuam enfrentando as consequências da greve em suas vidas. Imagens da cidade vazia percorrida por eles comentam o estado de paralisia, fora de sua normalidade, impondo a todos uma pausa forçada, subjugando-os.

Novamente, aparecem as duas trabalhadoras. Agora, jogando baralho, sentadas na plataforma, com ônibus vazios parados a seu lado enquanto ouvem notícias no rádio sobre a situação da greve.

Mais uma vez, as duas personagens, que em nada se relacionam diretamente à trama principal, ganham diálogos. Uma comenta: “Essa greve hoje foi feia, quando eu vi aquele monte de gente, aquele quebra, quebra, eu comecei a ficar com medo, sabia?”, ao que a outra, com uma expressão carregada que nos sugere preocupação, responde: “Bárbara, cê percebeu que nós somos as únicas fura greve da estação?” (ALICE, 2008, cap. 8). Nesse momento rápido, há

muitas nuances que se colocam, como a espera por uma ordem superior para abandonar seus postos que, naquele momento, não possuíam nenhum sentido; sua permanência no trabalho, em oposição aos outros colegas que haviam aderido (voluntariamente ou não) à greve. Por qual razão aquelas mulheres teriam quebrado a coesão do movimento grevista? Haveria ali certo automatismo no cumprimento de suas funções, o momento em que se percebem, com certa seriedade, as únicas “fura-greve” seria talvez um breve instante de reflexão sobre seus papéis.

Figura 21 – Faxineiras conversam sobre estarem furando a greve



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

À medida que as tensões vão se dirimindo nos núcleos de personagens regulares da série, a cidade vai novamente sendo apresentada. O áudio das notícias do rádio é retomado e somos levados pela narrativa, mais uma vez, à estação, onde as duas faxineiras aparecem de volta ao trabalho. Nesse momento, a locutora anuncia que colocará uma música para alegrar as pessoas, então, uma das personagens, a que havia sido questionada pela colega sobre serem fura-greve, larga seu esfregão e convida a companheira para dançar.

Sozinhas na estação, as duas mulheres, que por motivos que a narrativa sonega, mas que podemos inferir — o medo do desemprego, suas necessidades financeiras pessoais etc. —, furaram a greve, cometem agora esse pequeno ato de subversão: largam seus postos para dançar. A falta de sentido da função que exerciam naquele momento particular é enfim compreendida pelas duas, que acabam aderindo à greve usando o tempo que, para a instituição capitalista, deveriam usar no trabalho, para divertirem-se naquela dança.

Figura 22 – Personagens dançam na estação vazia



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Essa é a última participação dessas personagens. A pequena trama em que elas aparecem não possui nenhuma implicação para o enredo da série. Entramos em contato ali com o desenvolvimento de uma reflexão sobre a cidade. Em meio a esse caos, o que será que está acontecendo com quem foi ao trabalho? A aparente banalidade na conversa entre as amigas que chegaram a seus postos e não os abandonaram, mesmo que todos o tenham feito, enquanto fumam um cigarro e comentam a situação, guarda muito das forças que movem a vida dos habitantes ordinários da metrópole.

3.5 A maternidade como perda de si

Uma maternidade conturbada é tema recorrente nas obras de Karim Aïnouz. Em *O céu de Suely*, a personagem Hermila sente-se, de certo modo, presa à lembrança do companheiro que a abandona através do filho, que, como apontam as outras personagens, é “a cara do pai”, além de ter também o mesmo nome do genitor: Matheus. Os cuidados com a criança são ponto de conflito entre ela e a avó, que, em determinado momento, manda que ela “cuide desse menino hoje”.

Com 21 anos, a personagem sente o peso da responsabilidade com o filho pequeno e quando finalmente consegue o dinheiro para ir embora da cidade é dissuadida pela avó de levar a criança. Hermila chega a Iguatu com os braços pesados, carregando o bebê e toda uma bagagem que, naquele momento, já podemos intuir, pela construção da *mise-en-scène*, é

também metafórica. Ela parte com os braços vazios e o rosto sereno, sem a criança. A própria mãe da personagem é uma incógnita. Em todo o filme, nenhuma menção é feita a ela ou ao pai da protagonista. A maternidade, para aquela jovem, é pesada demais. Como pode também ter sido para sua mãe, de quem a narrativa nada revela.

Em *A vida invisível* (2019), a perspectiva de tornar-se mãe é aterradora para a protagonista Eurídice, que deseja ser uma pianista famosa. Após o casamento, ela tenta evitar uma gravidez a todo custo, mas tendo se casado antes da revolução sexual e da invenção da pílula, ela acaba sucumbindo. A partir daquele momento, os sonhos de Eurídice de virar uma pianista de renome e reencontrar a irmã perdida se tornam mais distantes, mas ela não desiste. Quando, anos mais tarde, descobre que a irmã estava na mesma cidade que ela e que, supostamente, estaria morta, a personagem tem um surto e põe fogo em seu piano. Depois dessa cena, Eurídice aparece em uma maca de hospital, completamente fora de foco, enquanto o médico conversa com seu marido sobre o tratamento para o transtorno maníaco depressivo com o qual ele a diagnostica e sobre uma segunda gravidez, a respeito da qual ninguém sabia até ali.

Os dois homens conversam e decidem o que seria feito dela e a personagem na tela é apenas um borrão, presa à vida doméstica, sem a possibilidade de reencontrar a irmã. A partir dessa maternidade compulsória, ela se torna invisível. Tudo o que Eurídice poderia ter sido e não foi por causa da estrutura patriarcal, do papel de mãe de família, culmina ali, naquela cena.

Em *Alice*, essa representação de uma maternidade problemática se repete. Depois de se envolver com um empresário bem sucedido e casado, Alice descobre que está grávida. Ao procurar o ex-amante para dar a notícia, a personagem recebe a proposta de viajar até os EUA para realizar um aborto. Desolada, ela ainda precisa lidar com o ex-noivo que vai a São Paulo procurá-la. Confrontada com uma gravidez inconciliável com os planos que tinha até ali, Alice permanece paralisada diante do fato. A maternidade representa uma interrupção brusca dos seus planos, uma força arrasadora com potencial de reconfigurar sua existência e sobre a qual ela não teria controle.

Quando, em *Seams*, Aïnouz trata de questões tais como o machismo no Nordeste brasileiro, usando para isso as histórias de sua própria família, é possível perceber como ele se filia à compreensão do papel social opressor destinado à mulher enquanto mãe, fortemente discutido pelo feminismo dos anos 1960 e 1970. Segundo autoras como Betty Friedan, em *Mística feminina* (1971), é a partir dessas reflexões que a maternidade passa a ser vista como “uma condição biológica utilizada socialmente para restringir a mulher ao espaço doméstico e, nesse sentido, oprimi-la” (TOMAZ, 2015, p. 157). Para os estudos feministas de meados do

século XX, a maternidade acontecia não apenas como um fato biológico, mas como um fenômeno social a serviço da opressão feminina. Ocupar o papel de mãe, de cuidadora, seria estar alijada da participação nas instâncias sociais de poder e a negação da maternidade apareceu como uma forma de resistência a essa exclusão.

Recentemente, a discussão mudou; passou de evitar a maternidade para ressignificar o papel materno. A luta feminista contemporânea passa pela reivindicação de um espaço social que crie possibilidades de inclusão para as mães. Mas o fato de essa discussão estar posta na mesa traz à luz o fato de que a maternidade ainda é uma condição ligada a um *apartheid* social da mulher.

A angústia presente na ambivalência do papel materno é um constituinte importante das personagens Hermila e Alice. Através delas podemos observar uma ressonância dessa discussão feminista na ficção criada por Karim Ainouz. Há um diálogo estabelecido com a estrutura social que se impõe sobre a subjetividade dessas mulheres criadas nessa instância ficcional.

A vida que Alice idealiza para si com sua permanência em São Paulo vai diametralmente contra a tomada de posição do papel de mãe que se apresenta. Um conflito moral se estabelece quando a personagem declara várias vezes que não está preparada para se tornar mãe, mas, ao mesmo tempo, não aceita a proposta de Lourenço para viajar ao exterior e realizar um aborto em um país em que a prática é legal e segura. Durante o episódio, a personagem anda pela cidade reparando nas mães que encontra pelo caminho enquanto prepara um documentário que será exibido na festa de 25 anos de casamento de um casal de atores famosos que possui um matrimônio feliz.

Essa situação faz com que ela ponha em paralelo a vida que almeja e a possibilidade de uma outra vida, em que a instituição familiar fosse o objetivo central. Essa vida que havia sido desejada e planejada por Alice antes de chegar a São Paulo se apresenta como uma possibilidade não apenas pela gravidez, mas pela aparição do ex-noivo, que, após uma discussão violenta, diz estar disposto a assumir a criança que ela espera. No entanto, percebemos aí que o encaminhamento para uma volta a esse antigo plano não é considerado pela personagem como uma possibilidade, mas sim como uma ameaça. Para ela, seria retroceder.

Mesmo com o olhar afetuoso que a vemos dispensar às mães e crianças que encontra no caminho, mesmo com os momentos em que aparece visivelmente emocionada, como quando o casal de atores lhe mostra a foto do nascimento de seu primeiro filho, há vários indícios na *mise-en-scène* que nos mostram o embate da personagem com sua nova condição.

Quando Henrique aparece de surpresa, ela o recebe com muitas reservas. Mesmo depois que conversam sobre ele assumir a paternidade da criança, o desconforto entre os dois está presente o tempo todo. A falta de uma trilha sonora de *background* é um indicativo de que as personagens não chegarão a um acordo amoroso. Depois da proposta de Henrique — à qual Alice não responde — os dois vão até uma boate com os amigos dela e ele parece extremamente desconfortável. O mesmo se dá com Alice, que sai da pista para vomitar. Ela se move com uma postura que destoa da festa do local, assim como Henrique, que não sabe o que fazer com as mãos. Deslocado, sem pertencer àquele local, ele tem sua condição atestada pela personagem Monique, que comenta com Alice “Esse cowboy aí é cafona, mas é um gostoso” (ALICE, 2008, cap. 5).

Em nenhum momento, Alice chega a colocar em palavras sua recusa, mas Henrique, assim como o espectador, percebe a resistência da personagem à possibilidade de voltar a Palmas e recomeçar uma vida com ele. O ex-noivo então decide ir embora e, em uma conversa com a tia de Alice, diz ter percebido que ela não depende mais dele.

Várias questões podem ser pensadas nesse episódio sobre a maternidade, mas a principal delas é que, para a personagem, ela se configura como uma ameaça ao estilo de vida que ela deseja. Ao mesmo tempo, Alice faz constantes menções à figura da mãe, Marina, já falecida, de quem se lembra com muito carinho, e essas menções voltam a ocorrer quando ela se descobre grávida.

A discussão da maternidade como a perda de si não fica restrita à protagonista na série. A personagem Dora, uma mulher de meia idade que se envolve romanticamente com a tia de Alice se vê impedida pela filha de continuar o romance. Sua condição de mãe — mesmo que de uma mulher adulta — aparece como um impeditivo para que ela realize um desejo.

Em seu diálogo com a sociedade, a obra de Aïnouz — também em nosso objeto — não ignora as potencialidades trazidas pela imposição social da maternidade para a fabulação da trajetória de uma personagem ficcional.

3.6 Da morte à vida: ausências fundantes para a personagem Alice

Ausente de sua vida há muitos anos, é o pai de Alice quem provoca a grande revolução na trajetória da filha e o faz através de sua própria morte. No primeiro episódio da série, ainda sem saber o que virá pela frente, depois da primeira vinheta, vemos um homem dependurado para fora de uma varanda em um prédio muito alto em São Paulo. Nesse momento, as imagens daquela cena se alternam. Temos a captura do fato objetivo, com imagens claras e nítidas

acompanhadas de uma trilha de ruídos diegéticos da cidade, e temos também a percepção subjetiva, a partir da focalização da personagem, que nos é dada em imagens que nos mostram fragmentos de seu rosto, com olhos fechados e uma trilha de ruídos intensificada.

Figura 23 – Imagens com texturas diferentes dão conta da visão objetiva do fato — um homem prestes a se suicidar — e da percepção subjetiva do personagem



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Ao mesmo tempo, surgem intercaladas imagens com uma textura granulada, que se apresentam como fragmentos de lembranças: uma mulher aparece de maneira recorrente, assim como duas crianças. Essa mulher, por um breve instante (que dura menos de um segundo), é vista em uma paisagem vasta, repleta de areia ao fundo. Após essa aparição na tela, o homem, por fim, lança-se rumo à morte.

Figura 24 – Imagens que evocam memórias aparecem no momento em que *Ciro* comete suicídio



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Todas essas cenas passam despercebidas e constituem um excesso de informação que o espectador ainda não é capaz de compreender, mas que nos servem como pistas para o desfecho da história da família da personagem, que conheceremos completamente apenas no último episódio.

É o suicídio do pai que provoca a ida de Alice a São Paulo e, segundo a própria personagem, é também a vontade de conhecê-lo que faz com que ela decida ficar. Há duas

questões complicadas que se apresentam na construção da trama: a ausência do pai — cujo efeito é percebido com muito mais intensidade após a sua morte — e o seu suicídio.

A figura paterna é marcada por uma grande ambivalência estudada pela psicanálise e que se faz presente em várias instâncias simbólicas, a arte inclusive. A teoria de Freud (2006), em *Totem e tabu*, discorre sobre o pai da horda primeva, que aterroriza os filhos, expulsando-os quando atingem a maturidade sexual para garantir exclusividade sobre as fêmeas. No mito discutido pelo pai da psicanálise, os irmãos expulsos se unem para assassinar esse pai e ingerir seu corpo, para que, finalmente, possam dar vazão aos seus desejos. A grande questão é que uma vez esse pai se vai, a culpa trazida pelo seu assassinato, e dividida entre todos, faz com que as interdições que sua figura impunha se tornem valores necessários à sobrevivência do grupo. A proibição do incesto e de se macular o totem aparecem como valores necessários à ordem social e vêm justamente do pai aterrorizador.

Tanto na visão de Freud (2006) quanto na de Lacan (2008), para um indivíduo, a sua formação psíquica passa pela difícil tarefa de lidar com essa ambivalência da figura do pai. Em *Carta ao pai*, Kafka (1986) põe em palavras toda a mágoa e complexidade dessa relação — que se desenha extremamente violenta, justamente pelo nível de proximidade implicado — a partir do ponto de vista do filho. Que grave impressão deixou no espírito do filho aquele homem rígido ao dedicar-se a ele? Na carta publicada postumamente, Kafka trata do sentimento complexo para com quem lhe deu a vida, e, por isso mesmo, achou-se no direito de dispor dela para tentar forjar no filho o homem que ele desejava ter como descendente.

Alice, há anos sem nenhum contato com o seu pai, vê-se diante da necessidade de conhecê-lo para compreender mais de sua própria identidade. No entanto, esse processo começa da maneira mais drástica. O pai não apenas morre, como morre por tirar a própria vida. Tentar entender esse ato se apresenta como uma grande dificuldade para que as personagens próximas a ele possam elaborar seu luto.

Do pai, a protagonista tinha consigo apenas as lembranças de infância, fase em que a imagem dele é idealizada. A personagem diz que em suas memórias ele era “um bigodudo feliz” (ALICE, 2008, cap. 1).

Pensar nele como um depressivo suicida é um choque para ela. O processo de perceber a figura paterna como falha, passível de erro, é impactante e desconfortável. O próprio Freud, ao se autoanalisar constata isso. O relato de seu pai sobre um episódio em que um grupo o abordou, arrancando seu chapéu novo e o atirando ao estrume, ao mesmo tempo em que o expulsavam da calçada chamando-o de “judeu imundo” fez com que Freud relatasse um

profundo desconforto diante da impotência do pai, levantando em si dúvidas e inseguranças.(INDURSKY, KVELLER, 2017).

Distante de Ciro desde a infância, Alice é confrontada com a falibilidade do próprio pai justamente em uma das atitudes mais extremas e definitivas. As razões dele para o ato que comete permanecem turvas em toda a narrativa, no entanto, um espectador atento, pode relacionar as imagens de sua memória exibidas no momento em que ele se joga e o desfecho que nos revela o real destino da mãe de Alice.

Em *Luto e melancolia* (2011), Freud elabora sua teoria de como se desenvolve o luto e como ele pode se converter em melancolia, estado em que se torna patológico. A melancolia, assim como o luto, traz a perda de interesse pelo mundo externo, à medida que ele lembra o objeto perdido; no entanto, a melancolia traz a perda do sentimento de autoestima (FREUD, 2011, p. 51). De acordo com Freud (2011, p. 53), a melancolia não curada pode ser a responsável pelo surgimento do suicida. Mas o que faria o indivíduo “abrir mão da pulsão que compele todo ser vivo a se apegar à vida?”

Para Freud, o que ocorre é uma revolta contra o objeto perdido que passa a reverberar no ego do melancólico.

Deste modo, a sombra do objeto caiu sobre o ego, que então pôde ser julgado, por uma determinada instância, como um objeto, como o objeto abandonado. Deste modo, a perda do objeto transformou-se em perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, em uma bipartição entre a crítica do ego e o ego modificado pela identificação. (FREUD, 2011, p. 61).

No final da série, descobrimos que a morte da mãe de Alice não se deu como a personagem imaginava. Perturbada por uma separação conflituosa, ela decide ir ao Japão e acaba desaparecendo em meio ao deserto. Nas palavras da avó de Alice, “seu pai quase enlouqueceu” (ALICE, 2008, cap. 13). Há uma imensa angústia no fato de nunca terem sabido o que de fato aconteceu, de nunca terem encontrado um corpo para ser velado. É aí que descobrimos o quanto a perda da mulher foi problemática. Nunca houve a possibilidade de conclusão. O objeto perdido foi-se sem que se soubesse exatamente como.

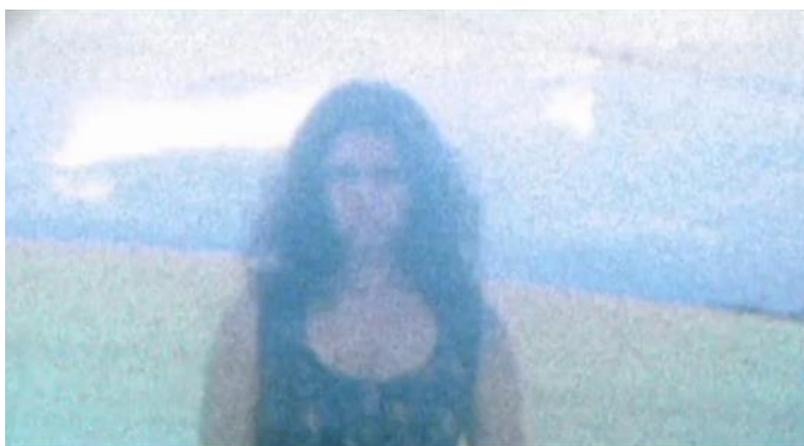
Um processo traumático como esse pode desencadear a raiva contra o objeto perdido e há um embate de forças que faz com que o ego, suprimido pelo objeto, seja capaz de matar a si próprio como forma de punir o objeto que lhe escapou. Nas palavras de Freud:

Há muito tempo sabíamos que nenhum neurótico abriga propósitos de suicídio que não estejam voltados para si, a partir do impulso de matar os outros, mas não pudemos compreender o jogo de forças pelo qual uma intenção como esta

pode se pôr em ação. Agora a análise da melancolia nos ensina que o ego só pode matar a si próprio se puder, por meio do retorno do investimento de objeto, tratar-se como um objeto, se puder dirigir contra si a hostilidade que vale para o objeto e que representa a reação primordial do ego contra os objetos do mundo externo. Assim, na regressão com base na escolha narcísica de objeto, o objeto foi de fato suprimido, mas provou ser mais poderoso que o próprio ego. Nas duas situações opostas, o mais extremado enamoramento e o enamoramento e o suicídio, embora por caminhos inteiramente diferentes, o ego é subjugado pelo objeto. (FREUD, 2011, p. 69).

Só ao final somos capazes de perceber como, de fato, o suicídio de *Ciro* está ligado à perda da mãe de *Alice*. E essa hipótese é corroborada pelas imagens dela no deserto, que aparecem quando ele se suicida e no momento em que *Alice* vai ao Jalapão para tentar saber mais sobre o que acontecera.

Figura 25– Imagem da mãe de *Alice*, em meio ao deserto, durante o suicídio de *Ciro*



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Figura 26 – Imagem da mãe de *Alice*, no deserto, durante momento em que *Alice* vai até lá



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

As perdas do pai e da mãe têm papel significativo para a construção da personagem; esses dois eventos impulsionam grandes mudanças em sua trajetória e em seu pensamento. No último episódio, na inserção confessional de abertura — como as nomeia Fábio Raddi Uchôa (2016) — Alice fala sobre como é não ter pai nem mãe. “Ficar órfã de pai e de mãe é estranho, dá uma sensação de liberdade, de não precisar agradar ninguém. Mas dá também uma sensação de buraco, uma falta. Parece, às vezes, que não tem nada no mundo pra encher esse buraco.” (ALICE, 2008, cap. 13).

A fala da personagem nos permite perceber como essas duas ausências, de pai e de mãe, são fundantes para o indivíduo que ela se tornou, para as ações que ela pratica, para as decisões que toma. Para a maneira que se relaciona com os outros e com os lugares que habita.

3.7 Os afetos na cidade: personagens secundários

O conceito de sociedade de Georg Simmel (2006) considera as atuações de cada indivíduo em interação para definir o corpo social. Em suas palavras,

Instintos eróticos, interesses objetivos, impulsos religiosos, objetivos de defesa, ataque, jogo, conquista, ajuda, doutrinação e inúmeras outras situações fazem com que o ser humano entre, com os outros, em uma relação de convívio, de atuação com referência ao outro, com o outro e contra o outro, em um estado de correlação com os outros. Isso quer dizer que ele exerce efeito sobre os demais e também sofre efeitos por parte deles. Essas interações significam que os portadores individuais daqueles impulsos e finalidades formam uma unidade — mais exatamente, uma sociedade (SIMMEL, 2006, p. 60).

Porém, todos esses fatores estão sujeitos à organização capitalista do trabalho, especialmente nas grandes cidades. Segundo Mariza Veloso (2012, p. 307), a organização nas grandes cidades se deu de forma a privilegiar a circulação de mercadorias e indivíduos, de tal maneira que os próprios indivíduos tornam-se “predominantemente mercadorias — são trabalhadores cuja vivência do tempo e do espaço é determinada pela produção econômica”. A sociabilidade que Simmel define acaba subjugada por um “processo civilizador” (NORBERT, 1994, p. 64), que ocorre com maior força nas grandes metrópoles.

Esse processo implica em uma maior vigilância dos sentimentos e impulsos, que devem ser modalizados e retirados do espaço produtivo cotidiano. A grande densidade demográfica da cidade implica em um convívio obrigatório, o qual impõe um código de conduta tácito, que faz com que se possa viver ao lado sem, necessariamente, estabelecer uma comunhão.

Os sentimentos modalizados, no entanto, não desaparecem, eles são empurrados para a esfera particular. Essas práticas, uma vez que não mais são compartilhadas pela comunidade, não precisam da aceitação pública para serem realizadas. Isso possibilita o surgimento de outras dinâmicas, que poderiam estar interdidas em uma comunidade que acabasse por uniformizar suas práticas afetivas.

Foi em grandes cidades que surgiram os movimentos de contracultura. Em São Francisco, o movimento *gay* estadunidense se organizou de maneira mais contundente. É em São Paulo que acontece a maior parada *gay* do mundo. A imensa quantidade de pessoas e o tempo dedicado à produção acaba por afastar as vivências afetivas dos olhos públicos e essa circunstância, de determinada maneira, restringe as interdições e o controle social sobre o privado.

Em *Alice*, esse fenômeno faz parte da caracterização da cidade narrada e ele se dá através das histórias vividas pelos personagens secundários, que circundam Alice, colaboram para o seu desenvolvimento, mas possuem também suas próprias questões exploradas na série. Arranjos múltiplos de vivências afetivas da cidade são apresentados através da trajetória dos núcleos de apoio.

A paradoxal distância entre tantas pessoas vivendo juntas na cidade encontra na comunhão hedonista da festa e do sexo casual, que proporciona o erotismo do corpo (BATAILLE, 2004), a continuidade desejada pelo homem. Já no primeiro episódio, Alice é apresentada a essa possibilidade na festa em que termina a noite com o DJ.

Com o decorrer da série, as personagens secundárias começam a desenvolver suas próprias histórias e elas passam pela formação de vínculos e relacionamentos incomuns para a antiga realidade de Alice.

O segundo episódio é marcado pelo começo do desenvolvimento das tramas das personagens Luli e Dora — duas amigas que se aproximam da terceira idade e que começam a demonstrar interesse sexual uma pela outra.

Maria Luísa, tia de Alice, questiona a passagem do tempo, o envelhecimento lhe parece uma questão. É a amiga Dora — já viúva e avó — quem tenta lhe restituir a autoestima e acaba se mostrando atraída por Luli. A partir de então, Dora se torna cada vez mais incisiva até que Luli também se mostra interessada e as duas acabam vivendo, na maturidade, um romance homoafetivo.

Duas mulheres que tiveram — até onde o espectador é informado — uma vida em que vivenciaram a heterossexualidade como norma, ao se aproximarem da terceira idade,

redescobrem o prazer e o amor em algo que lhes é completamente novo. Com exceção da filha de Dora — Joana — que acaba se colocando como um obstáculo, todos os outros personagens encaram com naturalidade e entusiasmo o relacionamento das duas.

Outra trama que caracteriza essa multiplicidade de possibilidades afetivas na cidade acontece entre Téo, Dani e Marcela. Os dois primeiros personagens começam a série como um casal monogâmico e Marcela como uma amiga com quem Dani divide o apartamento. Marcela, no entanto, desde o início, experiencia sua sexualidade de forma extremamente livre, o que acaba chamando a atenção de Dani.

É a própria personagem que observa e comenta com o namorado Téo a beleza da companheira de apartamento. Ele, por sua vez, passa a reparar na colega de sua namorada e uma tensão sexual se estabelece entre os dois, fato que não passa despercebido a Dani. No terceiro episódio, *O retorno de Elvira Cipriani*, Marcela volta para casa acompanhada de mais duas pessoas. Ela encontra Dani acordada e a convida para “dar um tequinho” — expressão usada para se referir ao consumo de cocaína — junto a eles. Depois de recusar o convite, Dani vai para seu quarto e se masturba enquanto o trio faz sexo no quarto ao lado. A cena explicita a atração crescente entre elas, o desejo reprimido de Dani, e usa da contiguidade espacial estabelecida pela montagem para isso.

Figura 27 – Imagens de Marcela e Dani se intercalam, dando a impressão de que as duas estão no mesmo espaço. Uma evidência do desejo de Dani de participar da relação sexual no quarto ao lado.



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Cortes rápidos intercalam planos fechados nos corpos do trio e de Dani no quarto ao lado, dando a impressão de que estão todos juntos, de que ela participa daquela ação. Esse recurso expõe o desejo da personagem e a coloca no quarto ao lado.

No mesmo episódio, durante a madrugada, Téo e Marcela, bêbados, acabam fazendo sexo no banheiro, enquanto Dani dorme.

No episódio seguinte, o desconforto entre os dois acaba gerando desconfiança em Dani, que confronta a amiga. Durante o café da manhã, ela questiona Marcela sobre o que havia acontecido na noite em questão e à medida que especula se os dois teriam se beijado, se teriam feito sexo, os planos vão se fechando em suas expressões, até que a personagem explode em um grito de raiva, jogando na parede branca uma jarra de suco e deixando a colega sozinha na mesa.

Figura 28 – As personagens Dani e Marcela brigam



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Podemos observar na sequência de planos como essa gradação da desconfiança à certeza é acompanhada da raiva crescente da personagem que se traduz nos planos e na *mise-en-scène*. Desde as suas expressões até os objetos usados em cena, tudo colabora para a produção de sentidos. O suco jogado na parede branca, por exemplo, é vermelho e promove, além do contraste evidente, a lembrança do sangue como elemento representativo da violência.

A partir desse momento, Dani começa a desprezar a amiga e o namorado, tendo a intenção de se mudar. A situação dura até o momento em que os três, finalmente, acabam vivendo a relação a três que se insinua desde o segundo episódio.

É no sétimo episódio que, após se reconciliar com Marcela e Téó, Dani vive com eles uma relação sexual a três que concretiza seu desejo e que estabelece também uma relação afetiva entre eles. Tudo parece tranquilo até que Dani, ao contrário de Alice, conclui que não é possível ser feliz em São Paulo e decide ir embora da cidade, deixando Téó e Marcela inconformados. A história do trio traz mais uma perspectiva do amor na megalópole e todas as possibilidades que a falta de um controle moral rígido sobre a vida privada oferece.

3.8 São Paulo e Palmas: espaço de perda, espaço de ganho

O primeiro e o último episódio de Alice são dirigidos por Karim Aïnouz. Além das marcas estilísticas já discutidas anteriormente, na série, o diretor — também roteirista — recorre a um procedimento narrativo que já havia utilizado antes, em *O céu de Suely*: as tramas do primeiro e do último episódios estabelecem entre si uma relação paratática. Há uma semelhança bastante pronunciada em seus enredos e eles acabam, de certa maneira, evocando uma estrutura especular. Um repete o outro em sentido contrário e, dessa maneira, eles encerram a temporada com coesão, dando ao espectador um sentido de fechamento daquele capítulo da vida da personagem: conhecer sua história, conhecer a história dos seus pais.

Em *A toca do coelho*, título do primeiro episódio, a morte do pai de Alice se apresenta como a motivação para que a personagem, anos depois, regresse a São Paulo. Em *À flor da pele*, são as circunstâncias, até então desconhecidas, envolvendo a morte de sua mãe que fazem com que a protagonista regresse a Palmas para saber melhor sobre como ela havia desaparecido.

Nas duas situações, ela tem os pais devorados pelo espaço em que se encontram. Seu pai se suicida jogando-se do alto de um prédio, em direção à selva de concreto onde não pôde superar a amargura da perda da primeira mulher. Já a mãe de Alice é tragada pelo espaço das dunas do Jalapão. Ao perder-se por lá, ela nunca mais retorna, nem tem o corpo encontrado.

Quando vai até o local, anos mais tarde, Alice ouve dos moradores locais que o carro de sua mãe havia ficado sem gasolina, que seria provável que tivesse morrido de sede, que o corpo tivesse sido devorado por algum animal. Essas frases têm um efeito perturbador na personagem que, até então, imaginava que a mãe fosse cardíaca e que tivesse morrido de infarto.

É a morte que convoca a personagem para ambos os espaços, a morte do pai e a morte da mãe. Peregrinar por esses lugares, procurar por pistas, conhecer os percursos que ambos trilharam em seus últimos momentos, faz parte da jornada que a personagem precisa trilhar para entender a sua própria identidade. É compreendendo a morte de ambos e sua relação com aqueles espaços em que aconteceram que ela pode ressignificar a perda e continuar sua vida.

Reconhecendo essa complementaridade entre esses dois episódios, neste momento, procederemos às suas análises, para, entre outras coisas, compreender o processo de desenvolvimento da personagem Alice — uma vez que seu percurso narrativo na temporada é iniciado pelo primeiro episódio e encerrado pelo último — e a relação que ele estabelece com o espaço.

3.8.1 Pela toca do coelho, Alice cai

Em sua apresentação inicial, em voz *over*, Alice nos apresenta seu relato, organizando tudo de acordo com seu ponto de vista. Para isso, somos apresentados a cenas curtas e imagens em *stop motion* de seu trabalho como guia de turismo, dos monumentos da cidade, de seu noivo, sua avó, seu irmão, além de seus planos para um futuro próximo, que além de imagens do apartamento que comprou com o noivo, são ilustrados por imagens de arquivo — mais uma marca do trabalho de Aïnouz, que realiza esse mesmo procedimento em *Seams* e em *Paixão nacional*.

Figura 29 – O uso de imagens de arquivo em *Alice* e em *Seams*



Fontes: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010) e *Seams* (AÏNOUZ, 1993)

O trabalho com a memória e a imaginação através do uso de imagens de arquivo nos remete à questão da identidade social, coletiva. Alice projeta para o futuro os planos de filhos, que aparecem na tela como crianças em imagens de arquivo que não pertencem a ela. Algo dessa sociedade está ali e conversa com os desejos do indivíduo. Talvez seja essa sociedade que lhe diz o que querer; assim parece ser com Alice. Todo o planejamento que apresenta ao espectador segue o *script* de uma vida heteronormativa de classe média: o emprego estável, o casamento, os filhos, o apartamento próprio, a convivência com a família.

As escolhas de referencialidade feitas na ficção, aliás, não são aleatórias. Não é por acaso que a profissão da personagem é a de guia de turismo. Como tal, ela deve ter um certo conhecimento do lugar onde vive, um domínio sobre o território que apresenta àqueles que não o conhecem. A escolha dessa profissão para a personagem explicita ainda mais o seu estado inicial, bem adaptada, sentindo-se completamente integrada àquele lugar ao qual, naquele momento, parece pertencer.

Mas não é apenas a construção da personagem, com sua escolha profissional, que nos dá esse senso inicial de estabilidade. A escolha do espaço que a situa é também significativa — há um simbolismo no fato de Palmas ter sido a última cidade planejada da América Latina no século XX. Todo o espaço foi construído pensando em maneiras de vivê-lo e experienciá-lo, com áreas predestinadas à moradia, ao lazer, às compras ao trabalho etc. Um espaço construído pensando em comportar práticas humanas futuras já previstas. Estar em Palmas, no plano simbólico, significa submeter-se a um modelo de vida que o próprio espaço impõe.

A chegada à megalópole é permeada pela percepção de uma organização contrária. São os homens, amontoados, reinventando novas necessidades que forçam o espaço a forjar novas dinâmicas. Cenas de construções e reformas são constantes nas tomadas feitas pelas ruas de São Paulo em constante transformação, assim como a personagem ao se deparar com as possibilidades oferecidas pela cidade.

A mudança, aliás, é composta também pelas vestimentas de Alice. Ainda em Palmas, trabalhando como guia de turismo, a vemos usando camisetas e bermudas de cores claras, sem muita maquiagem. Aos poucos, ela vai incorporando as maneiras paulistanas e isso reflete em sua caracterização visual.

A fotografia também acompanha essa mudança. Em Palmas, há muita luz, muito sol, todos os ambientes mostrados são claros. Apesar disso, os ambientes parecem pouco coloridos, como se o sol lançasse uma luz estourada sobre as locações que deixa tudo às claras, mas que

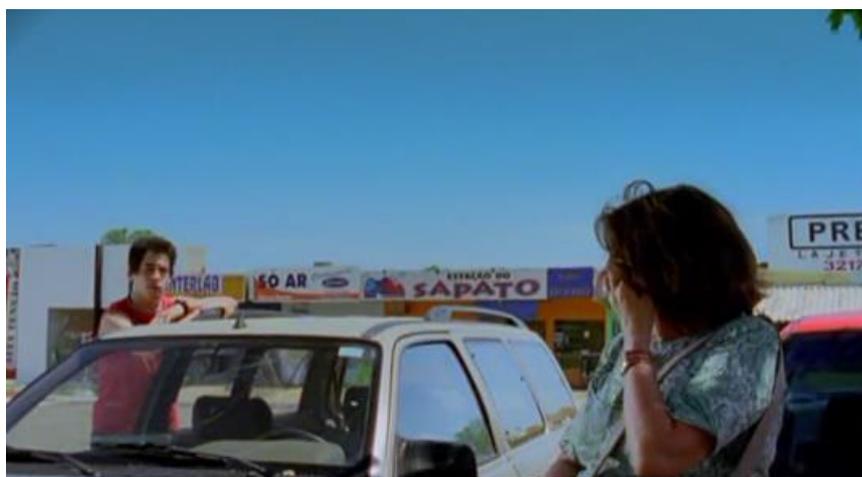
oferece pouca variedade de cores, assim como poucas são as possibilidades para a vida de Alice, que segue às claras, sem mistérios, com um caminho já definido e previsto.

Figura 30 – Alice em sua profissão de guia de turismo. Fotografia clara, com a luz do sol estourando os outros tons



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Figura 31 – Em Palmas, muita luz deixa as cores “lavadas”



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Tudo muda para a personagem a partir do telefonema da tia, avisando da morte do pai. Enquanto viaja sozinha a São Paulo, a personagem observa do alto, no avião, a cidade de Palmas e, em voz *over*, ouvimos sua reflexão:

Na hora em que o avião levantou voo, eu olhei pras ruas planejadas de Palmas. Todas assim: retinhas. Me deu uma coisa estranha, um medo. Quando eu era criança eu queria ser aeromoça pra conhecer o mundo inteiro, mas faz mais de dez anos que eu não piso num avião. Minha mãe ainda era viva. A última vez em que eu viajei de avião foi quando eu fui passar uns dias em São Paulo com meu pai. Eu fiquei uma semana e não aguentei. (ALICE, 2008, cap.1).

É a primeira vez em que vemos a personagem, mesmo que indiretamente, questionar a vida que leva. Nesse momento, ela confronta seu antigo desejo de menina de se tornar aeromoça e viajar o mundo inteiro com o fato de, há dez anos, não fazer nenhuma viagem de avião. Isso surge no momento em que ela olha para as ruas planejadas de Palmas. Essa posição privilegiada, de ver de cima o lugar em que mora, de satisfazer essa pulsão escópica de ver e compreender a cidade pela qual caminha e cujo funcionamento não compreende totalmente ao estar nela imersa (CERTEAU, 1998), lhe permite uma espécie de epifania sobre quem é e quem gostaria de ter sido. As imagens acompanham essa reflexão. Da paisagem da cidade, que, aos poucos, fica para trás, passamos a observar fotos que ela tira de si mesma e de detalhes do avião. Um questionamento se insinua nesse gesto: “quem sou eu nesse lugar?”

Esse fato está diretamente relacionado àquela cidade em que vive, onde conhece o espaço, onde tudo é planejado, onde o espaço parece não mais ser capaz de surpreendê-la. Essa confissão da personagem nos dá um indício de sua constituição. Afinal, o que teria sido feito dessa criança ávida pelo desconhecido, por uma vida nômade e cheia de surpresas?

Figura 32 – Imagens registradas por Alice em sua câmera no avião



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Enquanto a personagem conclui sua fala, vemos São Paulo, também de uma tomada aérea, mas ao contrário de Palmas, não é possível ver horizonte. Apenas os vários edifícios do centro da cidade, dentre os quais o Altino Arantes — popularmente conhecido como Banespão

— onde tremula a bandeira do estado. As imagens, feitas usando um helicóptero, permitem que a câmera faça um passeio descendente entre as construções. Essa tomada é interrompida pela cena do enterro do pai de Alice, com a imagem do caixão prestes a baixar na cova. Há uma sugestão visual desse voo que se converteu em morte. A câmera se joga, pairando entre os edifícios, até que, em um corte, somos levados ao corpo que encontrou o chão.

Figura 33 – Imagens aéreas, em movimento descendente, vão do alto do Altino Arantes em direção ao chão, culminando na cena do caixão de Ciro descendo na cova



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

As alusões de queda construídas pela câmera podem ser lidas como uma metáfora visual para a chegada de Alice ao País das Maravilhas, pela toca do coelho. O velório de seu pai como a chegada ao chão é o momento em que ela se encontra com as figuras que serão fundamentais para o seu percurso. É lá que ela reencontra a irmã Celinha, que só havia visto quando a menina ainda era um bebê. Essa personagem será fundamental para que Alice tenha acesso aos fatos que desconhecia sobre a vida do pai. É na ocasião, também, que ela aparece ao lado da tia Luli, com quem irá morar e a quem irá recorrer como apoio em São Paulo.

Figura 34 – Alice reencontra a irmã Celinha



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Após o velório do pai, Alice se hospeda no apartamento da tia. Lá, Alice pergunta sobre os últimos dias do pai, mas o faz de maneira desconfiada. A personagem revela que pretende voltar a Palmas no dia seguinte e parece não querer se envolver muito com as circunstâncias da morte de Ciro. Sem saber muito da vida dele, naquele momento, ela procura manter distância. Essa aparente indiferença muda quando ela vai ao apartamento onde ele morava — de onde ele havia se jogado.

Já no elevador, a personagem parece afetada com a percepção da altura de onde o pai havia caído. Ela sobe ao apartamento pensando na sensação da queda e chega a comentar com a tia que a acompanha: “Meu Deus, vinte andares... É andar demais” (ALICE, 2008, cap.1). Essa é uma declaração sobre as circunstâncias da morte do pai, mas também sobre a própria cidade, que oferece, em sua constituição, a possibilidade de abrigar tanta vida em um mesmo espaço — vários apartamentos que substituem uma única casa —, e propiciar condições para a morte.

Figura 35 – Ao subir de elevador, Alice observa a quantidade de andares no prédio em que o pai morava



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

No apartamento do pai, depois de uma breve interação com a madrasta, cheia de animosidade em razão dos trâmites da herança, Alice recebe a carta que ele havia deixado. É sentada na varanda, de onde ele havia se jogado dias antes, que ela lê as últimas palavras escritas por Ciro. Em voz *over*, as ouvimos pela voz da personagem. Em uma declaração breve, ele pede desculpas à família e diz que seu maior arrependimento é não ter podido estar mais perto de Alice e Duda — seu irmão — e de lhes dizer da falta que lhe haviam feito. Ele finaliza dizendo que o mundo não iria ficar pior sem sua presença. Nesse momento, a personagem chora copiosamente.

Figura 36 – Alice lê a carta de despedida do pai



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

É a primeira vez que ela parece se deixar afetar de maneira evidente pelo acontecido. Ao mesmo tempo, uma revoada de pombos é vista da sacada e a câmera os acompanha, mais uma vez, em um movimento descendente que alude à queda. É a partir daí que percebemos a personagem intrigada pelos fatos, mais curiosa pela vida do pai. É este o momento de cisão, que fará com que ela possa sentir-se dividida entre as duas cidades, que guardam duas Alices.

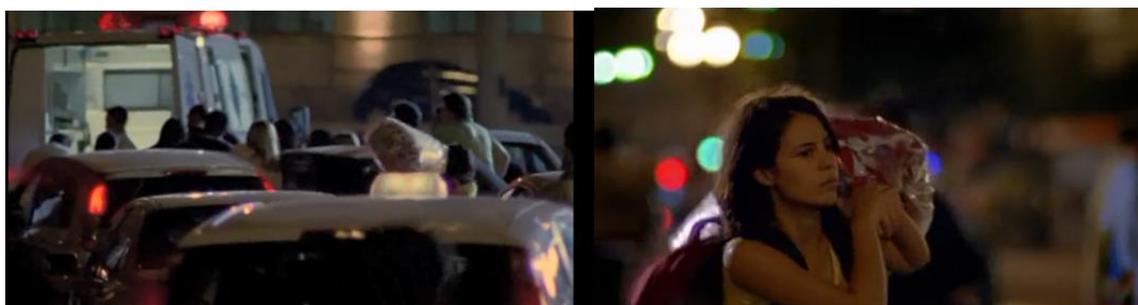
Figura 37 – Revoada de pombos é acompanhada em voo descendente após a leitura da carta de Ciro



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

As reverberações desse momento aparecem quando a vemos desistir de tentar chegar ao aeroporto em meio a um congestionamento, mesmo depois de ter afirmado à tia que queria voltar logo para casa. Há um tom de decisão em sua voz quando o taxista tenta objetar que, ao desistir da viagem, ela perderia o voo. “Já perdi!” (ALICE, 2008, cap. 1), ela retruca com firmeza, ao mesmo tempo em que suspende o edredom — comprado para seu enxoval — nas costas e anda em meio aos carros parados no meio da pista. O edredom é um recurso interessante na construção da *mise-en-scène*, uma vez que ele é um lembrete dos vínculos em Palmas que, naquele momento, parecem inadequados e difíceis de carregar.

Figura 38 – Em meio ao congestionamento, Alice carrega o edredom que havia comprado para seu enxoval



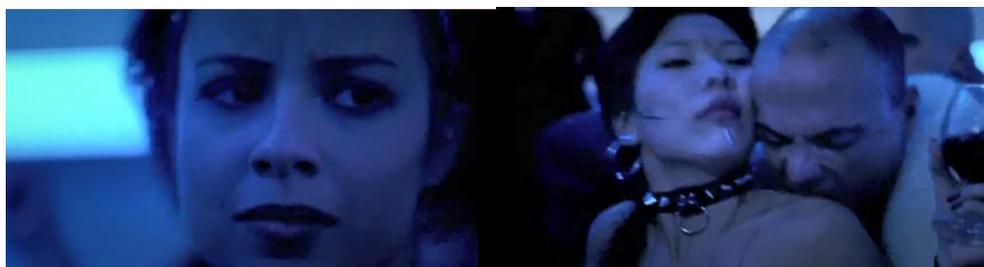
Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

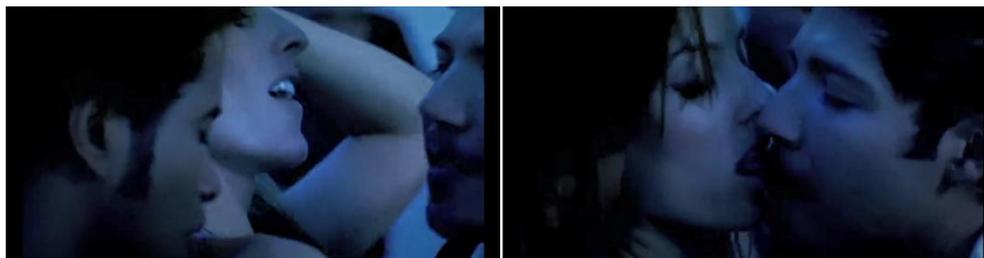
Enquanto tenta se comunicar com a tia para voltar à sua casa, Alice liga para Dani, uma antiga amiga que havia conhecido no Jalapão, e acaba indo parar em uma festa com a garota. Nesse meio tempo, em Palmas, seu noivo continua realizando a mudança de suas coisas para o apartamento em que eles morariam após o casamento. Essa simultaneidade parece apresentar uma bifurcação no caminho da personagem e, em pouco tempo, a partir dessa festa, ela mudará de rumo.

Já no primeiro encontro com a amiga, percebemos o impacto na comparação entre o que Palmas e São Paulo representam para a personagem. Ao encontrar Dani, paramentada com roupas e acessórios bastante chamativos, a protagonista conta que vai se casar e a amiga pergunta se ela está grávida. Esse breve diálogo nos fornece indícios para perceber o quão diferente podem ser os desejos, configurações e arranjos de vida de duas jovens vivendo naquelas duas cidades. Para a personagem Dani, um casamento àquela altura teria que ser consequência de algum fator impositivo, como uma gravidez. A mesma ideia também é apresentada anteriormente pela tia de Alice, quando pergunta se é mesmo amor que fará com que ela se case, afinal, caso não fosse, o melhor seria que ela não fizesse “essa loucura” (ALICE, 2008, cap. 1).

Sua chegada à festa para qual Dani a leva é carregada de estranhamento e desconforto. Há uma atmosfera (LINS, 1976) de perturbação e inadequação que nos é mostrada através da *mise-en-scène*, da montagem e da trilha sonora, que estão a serviço da focalização da personagem. A trilha — diegética — é composta de música eletrônica que parece extremamente alta e dificulta a comunicação entre ela e as pessoas a quem é apresentada naquele momento. O espaço não nos é mostrado em sua totalidade. A câmera nos mostra fragmentos, que são rapidamente cortados e intercalados com o rosto de Alice. Entre sua expressão de desconforto e os *closes* na tela, os figurantes e demais personagens aparecem dançando freneticamente. Vestidos de maneira tão chamativa quanto Dani, seus movimentos são voluptuosos e eles confraternizam uns com os outros de uma maneira erótica. À meia luz azulada cortada pelas luzes fortes que piscam na pista — comuns em festas assim —, tudo se junta para criar essa atmosfera que emana do espaço e que atordoia a personagem em sua chegada.

Figura 39 – Cortes rápidos mostram cenas da festa e o rosto de Alice, que estranha tudo que ocorre ao redor





Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Esse primeiro contato assusta a personagem, que se refugia em outro ambiente. Do lado de fora da casa, ela encontra uma piscina, cheia de coelhos infláveis, mais uma referência à sua chegada ao País das Maravilhas, à margem da qual se sente reflexiva. A passagem de um ambiente a outro na casa em muito nos remete à chegada da Alice de Carroll em seu abrir e fechar de portas, atrás das quais encontrava as coisas mais inesperadas. De lá, Alice passa a outro local, em que fuma algo em um narguilê com um grupo e depois volta ao primeiro ambiente em que havia estado, já com outra atitude. Ela parece, então, estar também imbuída da atmosfera do local, já à vontade. Isso é demonstrado pela encenação, pela postura do corpo da atriz, pelos planos de câmera já mais abertos e suaves, tornando o espaço mais confortável para ela.

Figura 40 – De volta à festa, com Alice já ambientada



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Alice permanece no local até que decide explorar a casa e continua a encontrar mais elementos inusitados. Outros sons destoantes do que o que acontece na pista de dança, pessoas completamente estáticas, luzes de cores diferentes em cada cômodo — tudo isso quando a personagem já se encontra em um estado de consciência alterado, pelas substâncias ingeridas.

Figura 41 – Alice anda pela casa, encontrando elementos inusitados



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Nesse lugar, algo prende sua atenção: uma projeção de um corpo masculino em um aquário. Esse é o segundo momento em que a personagem se deixa atrair pela água nesse episódio. Anteriormente, quando é encontrada por Dani do lado de fora da casa, ela mexe na água da piscina e, em seguida, comenta sobre o fato de o pai ter se jogado do vigésimo andar. Quando se depara com o aquário e a projeção de um corpo masculino que surge e reaparece em fragmentos, parecendo diluir-se na água, a personagem interage com ele, fascinada. Esse interesse parece evocar o trauma recente da personagem, ocasionado pela perda do pai. Para Chevalier e Gheerbrant,

as águas, massa indiferenciada, representam a infinidade do possível, contém todo o virtual, o disforme, o gérmen dos gérmenes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Submergir na água para sair novamente sem dissolver-se totalmente nelas, é retornar às fontes, recorrer a um imenso depósito de potencial e extrair dela uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração que condiciona uma fase progressiva de reintegração e regeneração. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 52-53).

A água, fonte de vida, é o elemento comum a todos os corpos e seres, ela é também possibilidade de morte e dissolução, uma dissolução que é também simbólica. É possível através dela limpar-se, renovar-se ou deixar-se ir, transformar-se em algo diferente do que se foi. Essa imagem da morte e da vida através desse elemento está presente, por exemplo, na canção de Rodrigo Amarante, Jordana Shapiro e Fabrizio Moretti (2008), *Evaporar*, na qual o eu lírico afirma: “É como se morrer fosse desaguar, derramar no céu, se purificar”.

Figura 42 – Alice interage com as projeções de um corpo masculino em um aquário



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

O corpo que aparece e some, em pedaços, em fragmentos, assemelha-se à imagem fugidia que Alice guarda do pai em sua memória. Que lhe escapa entre os dedos e que não constitui algo concreto do que ele havia sido. Tentar reconstituir, através dos fragmentos espalhados pelo espaço, uma inteireza — mesmo que ilusória — dessa figura que havia sido seu pai se converte em um objetivo para a personagem.

A simbologia da água, aliás, voltará a estar presente posteriormente no episódio sete, nomeado de *Wonderland*, no qual Alice se recupera de um aborto sofrido após uma tentativa de assalto. No prólogo do episódio, ela aparece boiando em uma piscina, e seu corpo submerso lembra tanto vida se renovando quanto a possibilidade da morte. Nessa cena, em voz *over*, ela reflete: “Tô quebrada. O que eu mais quero agora é juntar os pedacinhos e construir uma nova Alice. Talvez melhor, talvez pior. Mas com certeza completamente diferente.” (ALICE, 2008, cap. 7). Sobre essa cena, Fábio Raddi Uchôa interpreta:

há a figura do corpo de Alice boiando na água, sob tonalidades de azul. Algo nos lembra da sensível liberdade representada pela personagem de Juliette Binoche, em *A liberdade é Azul*, nos momentos de natação. Algo do calar-se, e da necessidade de se dizer, está em pauta em Kieslowski e em Aïnouz. O corpo de Alice boiando corresponderá a uma imagem ambígua, ao mesmo tempo de prisão e de liberdade, como aquela do nadar de peixes num aquário. A liberdade será também aquela de Alice sobre si, que engravidará, experimentando as modificações corporais e as dificuldades de um aborto provocado por um assalto. (UCHÔA, 2016, p. 6).

Figura 43 – Alice submersa na piscina



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Depois de passar pelos diversos ambientes da festa, Alice adormece e se perde da amiga, que vai embora depois de não encontrá-la. A protagonista, então, acaba pegando uma carona com o DJ que havia tocado na festa. Ainda desnorteada, ela lhe diz que precisa de uma carona, mas que não sabe para onde.

Em meio ao trajeto, temos uma vista aérea da cidade. Mais uma vez, a câmera realiza um movimento descendente, em *plongée*, indo do alto de um prédio à pista, na qual, depois de um corte, encontramos Alice dentro do carro. Nesse momento, ela olha para cima, contemplando o prédio e, em voz *over*, a ouvimos pensar “O que será que sente uma pessoa que cai do vigésimo andar?” (ALICE, 2008, cap. 1). Os movimentos de câmera se unem ao recurso de voz *over* para reforçar o sentimento de angústia da personagem diante da elaboração da perda do pai por meio do suicídio. Ela tenta compreender aquele ato, a lembrança dele está por toda São Paulo com seus arranha-céus. Finalmente, ela pede para que o motorista abra a janela e grita.

Figura 44 – Alice encara a cidade de dentro do carro e grita pela janela





Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Desde o trajeto, o DJ, delicadamente, tenta seduzi-la. Alice, a princípio, resiste às investidas e alega que tem namorado, mas acaba cedendo e vai com ele até seu hotel, onde os dois fazem sexo. Esse é um momento que parece o ápice do confronto de Alice à vida e aos planos estabelecidos em Palmas. Trair o noivo é arriscar o planejamento que havia feito, é desfazer-se das certezas que havia levado até São Paulo. Mas, além disso, é também uma necessidade de comunhão no momento em que se sente desamparada.

Para Georges Bataille (2004), há um abismo que nos separa uns dos outros e esse abismo nos faz sentir desamparados, com a consciência de que nascemos e morreremos sós. O erotismo — e mais notadamente o erotismo dos corpos — funciona como uma tentativa de dissolver esse abismo expandindo nossos próprios limites para além de nosso próprio corpo. Esse erotismo

tem seu ápice na fusão dos corpos durante o ato sexual, onde temos, no mínimo, dois seres que se fundem num momento de dissolução dos limites corporais que os definiriam. Neste momento, acabam desagregados enquanto seres, experimentando um estado igual de dissolução: a continuidade, com a destruição da estrutura do ser fechado. (GALANTIN, 2010, p. 10).

A consciência da solidão humana se intensifica diante da morte. Longe da família, sozinha na cidade imensa, a certeza do quão desgarrado está o homem no mundo se abate sobre Alice. Conectar-se sexualmente com um desconhecido em meio à dor lhe surge como uma alternativa para expandir seus próprios limites e desfazer o abismo que se impõe a partir dela. A necessidade dessa conexão, naquele momento, é expressa pela narração da própria personagem, em voz *over*. Ao voltar para a loja da tia, após passar a noite com o DJ, enquanto anda pela cidade de manhã, conta não estar sentindo a culpa que acha que deveria sentir pela infidelidade cometida. “Fazia tanto tempo que eu não sentia o gosto de outro homem. Desde que eu conheci o Henrique naquela festa do Jalapão. É esquisito porque eu devia tá me sentindo mal, culpada e o pior é que eu não tô.” (ALICE, 2008, cap. 1).

O texto audiovisual, aliás, constrói o envolvimento da personagem na experiência com o DJ, mas traz ao espectador o lembrete do vínculo mantido com Palmas através do compromisso com o noivo em paralelo, usando para isso uma transição que marca uma contiguidade espacial entre São Paulo e Palmas realizada pela montagem e pelo som. Somos levados de um espaço indo de um sussurro de prazer de Alice com o DJ ao som de uma fita arrancada da janela do novo apartamento pelo seu noivo, em Palmas. Os dois sons se fundem, numa rima sonora, e trazem ao espectador uma espécie de estalo, para que seja lembrado do que permanece pendente.

Figura 41 – A contiguidade espacial feita pela montagem nos leva de uma cena de sexo entre Alice e o DJ para a cena em que Henrique prepara o apartamento do casal



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Depois de conseguir encontrar a tia e os amigos, de avisar à família que não voltaria naquele momento, Alice recebe o *iPod* do DJ, que ele havia deixado de presente. Dentro do aparelho, ela encontra músicas e fotos de viagens pelo mundo. No fim das contas, o encontro entre os dois se revela não apenas uma mostra de outras possibilidades de vivenciar sua sexualidade — além de um relacionamento monogâmico — como também uma mostra das possibilidades de uma vida nômade, a vida que ela havia desejado enquanto criança, sonhando em ser aeromoça. Ver as imagens faz com que a personagem pense nessas possibilidades e as relacione à morte de seu pai.

Engraçado ver essas fotos. Fico me sentindo pequena, sentindo que o mundo é grande. Eu nunca vi a neve. Nunca nem saí do Brasil. Olhando essas fotos eu lembro do meu pai, das coisas que ele escolheu deixar de ver, deixar de viver. Aí, me deu vontade de viver um monte de coisas por ele. Veio também um pensamento esquisito na cabeça: talvez valha mais uma Alice voando do que mil Alices com os pés no chão. (ALICE, 2008, cap. 1).

Essa reflexão em tom confessional faz parte da estrutura da série, ao começo e ao final de cada episódio. Ela ajuda o espectador a compreender o desenvolvimento da personagem. Na

fala acima com o relato de seu “pensamento esquisito” já é possível perceber a disposição de Alice em trocar a segurança de uma vida previsível em Palmas pela excitação do incerto, da novidade, que São Paulo oferece.

3.8.2 À flor da pele: de volta a Palmas, Alice em busca de si

O décimo terceiro episódio da série, *À flor da pele*, traz a protagonista Alice fazendo o caminho inverso, indo de São Paulo a Palmas. Já no prólogo, em sua inserção confessional rotineira, a personagem surge refletindo sobre o ano que se passou desde que chegou à cidade. Há um ano, seu pai havia morrido. Há um ano, ela chegara à cidade sem a intenção de ficar. Tudo em sua caracterização revela a familiaridade desenvolvida na cidade durante aquele tempo, suas roupas, seus cabelos, sua postura — andando pela rua sem se apressar ou sem prestar tanta atenção ao caminho pelo medo de se perder.

O começo do episódio traz a personagem pedindo desculpas ao amigo Nicolás, com quem havia brigado, entre outras coisas, por causa do trabalho na Tribeca e por causa da casa de eventos que haviam aberto juntos. Tentando consertar os erros cometidos com seus amigos e sua família, Alice busca o equilíbrio entre a ambição de ter uma carreira de sucesso e a necessidade de estar bem com as pessoas a quem ama.

Em seu pedido de desculpas, Alice acaba fazendo sexo com Nicolás, que já há muito tempo havia demonstrado interesse nela. Esse é mais um dado que reforça a estrutura especular desse episódio em relação ao primeiro da temporada. Afinal, no primeiro episódio, temos Alice, ainda em um relacionamento sério, fazendo sexo com um estranho. Já no último episódio da temporada, após se relacionar casualmente com algumas pessoas, Alice faz sexo com um amigo, pelo qual sente afeto — retribuído por ele — e vemos que esse ato, de certa maneira, representa um desejo de estabilidade, o inverso do que ela procurara um ano antes.

Toda a cena é gravada de maneira diferente, o sentimento entre as duas personagens é destacado pela trilha sonora, composta de um violão melódico, além da encenação, na qual a postura das personagens, ao olharem uma para outra e ao trocarem carinhos, conota, além do desejo, certa ternura.

No dia seguinte, Alice acorda na casa de Nicolás e observa tranquila, de cima, em uma posição privilegiada, a vista da cidade. O contrário do que se sucedeu à relação com o DJ, na qual ela, desesperada pela enormidade do ato e pelo adiantado da hora, corre, aparecendo apressada entre os pedestres no tumulto da cidade. Estar no alto, nos arranha-céus tão comuns

da cidade, durante o primeiro episódio, para Alice, lembrava a queda, a morte. No último episódio, ela parece confortável e assim também o faz a câmera, que não mais realiza tantos *plongées*, nem movimentos descendentes ao retratar a cidade. Ao contrário, temos a câmera realizando voos por entre os prédios, sem perder altitude, planando entre eles.

Há diferença em Alice e há diferença em como ela enxerga e vive a cidade. Enquanto ajuda a tia que se prepara para o casamento com a personagem Dora, elas fumam um baseado e relembram a primeira vez que haviam fumado juntas, um ano antes. Em sua fala, Luli relembra de Alice, recém-chegada de Palmas, ainda diferente do que é no momento da conversa. “Tem horas que nem dá pra reconhecer, aquela desajeitada com aquela mochilona nas costas. Era Alice chegando no País das Maravilhas.” (ALICE, 2008, cap. 13).

Figura 46 – À esquerda, Alice e a tia conversam, no primeiro episódio da temporada. À direita, as duas relembram aquela conversa



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Dessa conversa entre as duas surge para Alice uma informação que a fará voltar a Palmas para entender melhor seu passado. Enquanto a tia constata sua mudança, a protagonista pondera que não sabe se mudou para melhor ou para pior. “Às vezes, me dá a sensação de que quanto mais eu ando, mais eu fico longe das pessoas que eu amo.” (ALICE, 2008, cap. 13). Como resposta, a tia lhe diz que a sobrinha estaria trabalhando demais e se isolando, ficando parecida com o pai. Segundo Luli, Alice estaria passando pelo mesmo processo que o pai passou após o acidente que teria vitimado sua mãe. Surpreendida pela informação, Alice decide voltar a Palmas para compreender as reais circunstâncias do falecimento.

Tendo ido de Palmas a São Paulo pela morte do pai, Alice viaja de São Paulo a Palmas pela morte da mãe. Outro jogo de inversão especular estabelecido com o primeiro episódio. Tendo os dois lugares relação direta com as mortes de seus pais, eles guardam informações que Alice considera fundamentais para compreender sua própria identidade.

“Palmas, eu nunca pensei que eu ia voltar desse jeito pra Palmas, com emprego em São Paulo, casa, um futuro... Mas mais do que tudo, precisando de Palmas. Precisando falar com minha vó, precisando sair do buraco mais estranho onde eu já caí.” (ALICE, 2008, cap. 13). Com essa frase, dita em voz *over*, a personagem expõe a retomada desse vínculo com Palmas, de onde havia saído para saber sobre seu pai e para onde volta para saber sobre sua mãe.

O encontro com a avó, com quem vai tirar satisfações, começa terno, mas aos poucos se torna tenso, culminando em uma briga, quando Alice, finalmente, revela o motivo de sua visita. Depois de almoçarem juntas, Glícia recebe um bolo que havia encomendado para a neta. É nesse momento que a protagonista começa a fazer perguntas sobre a morte da mãe. Aos poucos, a animosidade entre as duas vai aumentando e isso está posto na encenação com a coreografia feita entre elas para cortar o bolo, combinado com os planos que vão se fechando e destacando suas mãos e os talheres, disputados entre elas na tentativa de cortar o bolo, à medida que elas parecem enfurecer-se uma com a outra.

Figura 47 – A cena em que Alice questiona a avó sobre a morte da mãe é marcada por uma coreografia entre as duas. Planos fechados intercalados mostram seus rostos e suas mãos, que disputam a faca para cortar um bolo



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

A ternura e o cuidado da avó para com a neta, materializados naquele bolo, são postos à prova à medida que Alice insiste em saber mais informações que lhe foram sonegadas e que, para a avó, são um duplo tormento: reviver a morte angustiante da filha e admitir que havia mentido a respeito para a neta.

Depois da pressão de Alice, Glícia conta para a neta a real história de como sua mãe havia morrido. O relato é feito por ela enquanto a câmera focaliza em um *superclose*. A

escolha desse plano, que, de tão próximo, nem deixa ver seu rosto inteiro, aproxima do espectador a dor daquela mãe revivendo a experiência de perder a filha e não ter ideia do que teria acontecido a ela. É com extrema dificuldade que ela conta à neta os detalhes da perda de Marina. Administrando não apenas a sua dor, mas também a de Alice, que, pela primeira vez, vive a sensação de uma perda sem desfecho, da mãe que não morre, mas que desaparece no deserto.

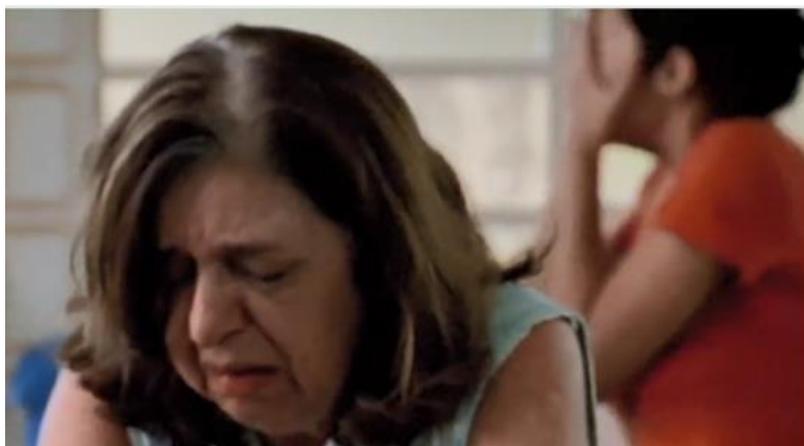
Figura 48 – Em *superclose*, vemos o rosto de Glícia narrando a perda da filha, desaparecida no deserto do Jalapão



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Alice quer saber, Glícia lhe nega a informação; enquanto as duas ocupam posições antagônicas nesse dilema, aparecem sempre em planos separados, enfrentando-se. A partir do momento em que Glícia finalmente conta a história que Alice quer saber, as duas aparecem novamente reunidas em um só plano. Ambas, tomadas pela dor da perda, estão novamente juntas.

Figura 49 – Alice e Glícia aparecem novamente enquadradas no mesmo plano, após a avó contar a história que Alice queria ouvir



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

De posse das informações que queria, Alice vê abrir-se diante de si outro buraco, além daquele em que havia caído com a morte do pai, dessa vez mais profundo. Se para o suicídio do pai lhe faltava explicação, para a perda da mãe lhe faltava desfecho. Mais uma vez, as imagens com tratamento em super oito, evocando memória, aparecem na tela, fazendo-nos pensar nas lembranças de infância de Alice, nas lembranças que guardava da mãe. Nesse momento, a imagem de uma mulher em contraluz, com uma mecha de cabelo caindo ao rosto, que havia aparecido no primeiro episódio, durante a cena do suicídio de Ciro, ressurge. Aqui o espectador, assim como a personagem, consegue compreender como as duas mortes, afinal, têm uma ligação entre si. Marina tinha ido ao Japão para ficar longe das tentativas de reconciliação de Ciro e nunca mais voltou de lá.

Figura 50 – Imagem de mulher em contraluz vista quando Alice pensa na mãe no último episódio e também no primeiro episódio, durante o suicídio de Ciro. As duas mortes aparecem relacionadas a partir desta imagem



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

A maneira encontrada por Alice para elaborar o luto e a perda de sua mãe é tentar refazer o percurso feito por ela antes de sumir. Cenas dela, junto a um guia, dirigindo pelo Japão,

ocupam quase quatro minutos do episódio. Fazer com que esses *takes* tenham uma duração longa — se pensarmos na dinâmica televisiva — faz com que seja possível experimentar a magnitude da distância e a sensação de isolamento que a personagem imagina que Marina tenha vivido.

Hospedada na casa de moradores locais, Alice finge estar produzindo uma reportagem para fazer perguntas. Enquanto Dona Eloá, moradora que a recebe, passa café, de costas para ela, vai dando respostas que inquietam a personagem. Sua mãe não teria sofrido um acidente, mas sim ficado sem gasolina, seu carro teria sido achado intacto, enquanto ninguém sabia dar notícias de seu paradeiro. Ela teria sumido, tragada pelo deserto, talvez comida pelos animais locais. O relato cheio de crueza é feito por Dona Eloá, que ignora a condição de Alice como filha de Marina e, portanto, não doura a pílula. “Tem um bocado de lobo-guará aí, mas também tem onça grande, que come mesmo. Aí, minha fia, não se acha nem corpo, nem mulher, nem nada.” (ALICE, 2008, cap. 13).

Figura 51 – Alice ouve o relato de Dona Eloá sobre o possível desfecho do sumiço de sua mãe



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Perturbada com a informação, Alice tenta convencer o guia a ir com ela, ainda durante a noite, para as dunas onde o carro de sua mãe havia sido encontrado. Diante da negativa dele, ela parte sozinha, ainda antes do amanhecer para tentar refazer o trajeto de sua mãe.

No deserto do Jalapão, ela vaga sozinha, em meio à imensidão da paisagem e à ferocidade da natureza. Essa imponência do espaço é demonstrada por planos gerais em que ela aparece minúscula, quase insignificante.

Figura 52 – Alice vaga no deserto do Jalapão



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Aos poucos, depois de muito vagar, Alice vai ficando física e psicologicamente afetada. Mais uma vez, o uso de imagens em super oito nos chama ao passado, trazendo a figura de sua mãe. De repente, Alice e Marina se fundem, misturam-se, suas imagens se sobrepõem e seus movimentos quase sincronizam — estão mãe e filha, naquele mesmo espaço, separadas pelo tempo. Alice inicia um movimento que vemos a imagem granulada de Marina completar.

Figura 53 – Imagens de Alice e Marina se fundem. Alice inicia um gesto que vemos Marina completar



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Alice refaz os passos da mãe, revive seu suplício, seu desespero, chega perto da morte, desmaia e é resgatada.

Na volta a Palmas, ela encontra sua avó internada por ter passado mal ao se preocupar com ela. No hospital, Alice busca se reconciliar e recebe da avó um bilhete deixado por Marina

antes de sair para não mais voltar. No primeiro episódio, ela havia lido a carta de despedida de seu pai, no último, lê um bilhete de até logo da mãe.

Figura 54 – Alice lê o bilhete de despedida da mãe, assim como havia lido a carta do pai



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Enquanto a carta do pai havia lhe desestabilizado pelas palavras desesperançosas de quem decide que viver lhe é insuportável, o bilhete de sua mãe traz as palavras de quem quer apenas arejar a cabeça e que em breve vai voltar. Nele, ela pede que a Glícia cuide de Alice e de seu irmão por uns dias para que ela possa voltar melhor. No breve escrito, ela lembra à mãe de compromissos rotineiros das crianças, como a aula de natação.

De alguma maneira, esse bilhete traz paz a Alice, traz de volta a essência de quem havia sido sua mãe. Não havia naquelas palavras o desespero da morte, havia a certeza da vida, havia o cuidado diário com os filhos.

Com a avó recuperada, já em casa, a protagonista pede perdão por seu comportamento e parece ter resolvido o grande dilema que a levou a São Paulo e que a trouxe de volta a Palmas. “Eu tive mãe, sim. Eu lembro. Eu tive pai também. Depois que eles morreram eu continuei a ter os dois.” (ALICE, 2008, cap. 13).

Com os conflitos apaziguados, Alice segue para São Paulo. No aeroporto, um outro passageiro lhe diz que vai à cidade pela primeira vez e lhe pergunta “Você é de lá?” (ALICE, 2008, cap. 13), ao que ela responde “Sou, sim.” (ALICE, 2008, cap. 13). A personagem, por fim, acredita ter compreendido a cidade, conquistado seu lugar naquele espaço e em sua afirmação está contido um apaziguamento, a resolução de um conflito que implicava um pertencimento problemático (HALL, 2006).

Já no avião, Alice faz uma das últimas inserções confessionais da temporada. Em voz *over*, a personagem nos deixa saber de seus aprendizados e sua trajetória, enquanto ouvimos

sua música tema — *Sem mentira*, de Fábio Góes (2007) — e vemos na tela várias cenas do ano vivido por ela em São Paulo.

Parece que dez anos se passaram nesse ano. Eu nunca achei que desse pra conhecer tanto uma pessoa pela ausência dela. Eu vi que dá. Fazia tempo que eu não me sentia tão pouco órfã. Quando eu vim me despedir do Ciro, essa cidade era território hostil. Agora, depois desse mergulho, dessa loucura, São Paulo é a minha cidade: com todas as cores escondidas, os cheiros... Eu fiz uma família nova aqui, eu aprendi a conquistar as pessoas, as coisas, eu aprendi a querer. Eu precisei voltar, precisei procurar num deserto pra perceber isso. O deserto e o luto acabaram. Eu quero ficar com as pessoas que eu amo e quero estar presente quando elas encontrarem o caminho delas também. (ALICE, 2008, cap. 13).

As cenas que ilustram a reflexão da personagem servem como uma recapitulação de sua trajetória. A sua natureza seriada também implica em um relacionamento de longa data com o espectador, a afetividade construída ao longo da temporada é retomada com as cenas que surgem embaladas pela trilha que acompanha a personagem em seus momentos de maior vulnerabilidade emocional.

Figura 42 – Cenas de Alice, em São Paulo, durante a temporada ilustram a recapitulação de seu tempo na cidade feita pela personagem



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Primeiro e último episódio são completamente focados em Alice, no entanto, os demais episódios apresentam tramas paralelas que ocorrem nos outros núcleos, formados por personagens que fazem parte da vida de Alice. Em *À flor da pele*, vemos a conclusão da história de Alice, mas também dos outros personagens, só que essa é compilada na narração da protagonista, durante as cenas que se passam no casamento entre as personagens Luli e Dora. Lá, os personagens que têm o desfecho de suas tramas contadas por Alice, aparecem todos juntos confraternizando.

Ao som da canção *Sangue latino* (1977) — de Secos & Molhados — temos um compilado visual da percepção de São Paulo para Alice. Dora e Luli têm, segundo a explicação de Alice: “o primeiro casamento lésbico nipo-indiano da cidade”. Em um momento em que apropriação cultural não era uma discussão tão presente (diegeticamente a série se situa na primeira década dos anos 2000), a série mostra essa intensa mescla entre culturas e práticas culturais presente nas grandes metrópoles (CANCLINI, 1997).

Figura 56 – Luli e Dora em seu casamento lésbico nipo-indiano



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Influências de culturas orientais e de arte contemporânea aparecem, além de referências a performances consolidadas na história da música brasileira, como do grupo Secos & Molhados — que toca na trilha sonora no momento — presentes na indumentária de Téo e Marcela, amigos de Alice que estão performando na cerimônia. Tudo está posto em um cenário cheio de luzes, com muitas cores, enfeites e confetes, tudo em movimento, parecendo dançar ao som da música, em câmera lenta. Enquanto os personagens se movimentam em uma coreografia que os faz entrar e sair de quadro, a câmera também se move e, à medida que as personagens aparecem, Alice resume o que aconteceu a cada um que é enquadrado.

Figura 43 – Vestimentas de Téo e Marcela fazem referência a grupo Secos & Molhados



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Esse é o clímax, a comunhão entre aqueles personagens que, juntos, compõem o novo mundo, a nova família que Alice conquistou em São Paulo, e eles nos são apresentados com o multicolorido das cores artificiais, característica da metrópole, que fascina a protagonista.

A última tomada do casamento é um *plongée*, em que Alice, no centro da tela, aparece coberta pelos confetes prateados e cercada pelos amigos sobre os quais narrava em *voz over*.

Figura 44 – Alice vista de cima, cercada pelos amigos que fez em São Paulo



Fonte: *Alice* (AÏNOUZ; MACHADO, 2008-2010)

Depois da cena do casamento, a temporada, por fim, se encerra com Alice, começando a dirigir na cidade. Dirigir em São Paulo aparece como a última etapa para estar totalmente integrada àquele caos urbano que tanto a desconcertava e do qual, agora, ela finalmente faz parte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Talvez ele tenha me deixado de herança a vontade de entender de onde vim, para saber pra onde eu vou.” (ALICE, 2008, cap. 1) Ouvir essa frase, proferida em *voz over* no fim do primeiro episódio de *Alice*, anos atrás, no processo de pesquisa de minha dissertação, trouxe-me à memória imediatamente o diálogo da menina Alice, de Lewis Carroll, com o Gato de Cheshire, que decreta a loucura da criança. Loucura essa que reside no fato de ela ter ido parar lá, no País das Maravilhas.

Esse paralelo juntou-se a uma intuição anterior: pertencer nos ajuda a ser, não pertencer, também. Nossos gentílicos, por exemplo, não são casualidades sem importância. Pelo contrário, ser nordestino, carioca, gaúcho, brasileiro, latino-americano, tornam-se condições cheias de significados culturais, históricos e políticos.

As histórias contadas, narradas, que nos acompanham desde o berço e nos acalentam pela vida, nas suas mais variadas formas, colocam-se diante de nós incorporando nossos dilemas, replicando nossos afetos, mimetizando nossos dramas e alegrias. Essas histórias constroem personagens e contam conosco, com nossas inquietações, com nossos processos de composição, de identificação, como modelos.

Se tantos espaços nos constituem, constroem nossas identidades, muitas vezes ajudam a nos moldar, constituem comunidades simbólicas com as quais nos identificamos, reúnem as condições que podem motivar mudanças, estabelecer contingências, por qual razão a ficção não faria o mesmo?

Na criação ficcional, há um diálogo constante com a sociedade, mas um diálogo que gera novas possibilidades de criação, não um decalque do “real”. Sobre a relação entre texto e contexto, Santos e Oliveira (2001) usam uma analogia com o espelho. Segundo eles, por mais que se pense que o espelho reflete a imagem de um objeto com exata fidelidade, há sempre uma angulação que deforma a imagem. Dessa maneira, segundo os autores, “só é válido afirmar que o texto literário reproduz a realidade se se entende que reproduzir significa, literalmente, produzir de novo, ou seja, em um gesto que é, de certo modo, repetição, gerar uma realidade diferente” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 73). Mas, por mais que se tenha a consciência de que a criação de uma obra implica a criação de uma realidade própria, que pertence à sua lógica interna, há uma relação com o contexto externo que a permeia. Sobre isso os autores lançam um questionamento: “seria possível gerar um texto completamente desvinculado do contexto — econômico, político, social, cultural — no qual foi gerado?” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001,

p. 73). Em resposta a essa provocação, os autores chegam a uma conclusão que muito se assemelha ao que nos propõe Antonio Candido (2006), em *Crítica e sociologia*⁸. Para eles,

o imaginário — nossa capacidade de supor o não ocorrido, de vislumbrar o desconhecido, de criar a diferença — também está inserido no espaço da nossa cultura. O inusitado se cria a partir de um desdobramento daquilo que é familiar. A imagem nova surge da deformação da imagem que estamos acostumados a ver. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 73).

Dessa maneira, essa necessidade humana de se perceber e se identificar em relação aos espaços, seja por atração ou seja por repulsão, tem sido explorada na ficção e gerado obras estimulantes, de grande prenhez estética.

Desde o momento em que aquela frase da personagem Alice me fez lembrar a Alice de Carroll, em seu diálogo com o gato, a possibilidade de que houvesse algo a mais ali, naquela relação, que mereceria ser investigado esteve presente comigo e se converteu na força motriz que impulsionou esta tese.

De fato, agora, ao concluir esta pesquisa, foi possível compreender a força que o espaço, se bem utilizado, possui de despertar sentidos, de evocar sentimentos, conflitos e tantas discussões que o perpassam. Esse processo de construção narrativa, que resulta em um espaço vívido e significativo para o enredo, é minucioso. Nos detalhes de sua elaboração enquanto ideia: a personagem que trabalha como guia de turismo — profunda conhecedora do espaço — habitar a última cidade planejada da América Latina no século XX. Assim como também na sua materialização na tela: a cidade de São Paulo caótica apresentada por meio de suas ruas lotadas e seus congestionamentos.

Alice, enquanto ficção, é tecida com estruturas que reproduzem os grandes conflitos engendrados pelas dinâmicas espaciais contemporâneas. Enquanto a trama se dá pelo deslocamento da personagem de uma cidade para outra, em que a personagem experimenta possibilidades de vida radicalmente opostas, podemos enxergar nessas cidades a construção de sentidos advindos de questões que atravessam conceitos engendrados nas humanidades a partir da reflexão sobre o espaço.

Os lugares e não lugares (AUGÉ, 2002) que nos são mostrados em São Paulo vão dando a dimensão do que possui ou não significação afetiva para a personagem. Os espaços,

⁸ Candido problematiza a relação entre texto e contexto, trazendo à luz a importância do contexto nas estruturas textuais.

apresentados primeiramente como hostis e caóticos convertem-se em espacialidades (SOJA, 2001), à medida que ela os experimenta e estabelece vínculos com eles.

O hibridismo cultural, a experimentação de vivências de afetividades distintas, uma vida que tende ao individualismo, à hipervalorização do trabalho e da ascensão social aparecem como elementos que vão compor a nova vida da protagonista Alice e todos eles estão relacionados ao espaço da megalópole. Da mesma maneira, os valores familiares, que ela chega a abandonar em determinado momento da trama, estão associados ao espaço de Palmas.

Em síntese, pudemos constatar como diversos dos elementos que aparecem para compor a personagem e o enredo advém do espaço narrativo, mas essa constatação se potencializa no exercício analítico. É no detalhe da construção dos planos, na composição dos diálogos, é na *mise-en-scène* e na montagem que essa intenção está presente. E está em *Alice*, assim como está em diversas obras de Karim Aïnouz. Um cineasta que tem trabalhado e retrabalhado as possibilidades da exploração do espaço como impulsionador da ação. Como dado biográfico, a vida nômade de Aïnouz parece ter contribuído para que ele percebesse as possibilidades e contingências dos lugares por onde andou e colocado essa vivência em diálogo com suas obras.

Há algo de comum às mais distintas localidades: o humano. Há algo de semelhante entre os nossos desejos e necessidades. O que nos difere, muito frequentemente, está relacionado ao que há de cultural e a cultura que nos cerca relaciona-se, de maneira íntima, ao espaço. Ao apropriar-se disso, a ficção cresce em possibilidades narrativas.

O objeto de pesquisa desta tese foi observado à luz dessas considerações. Sua narrativa fortemente ancorada em questões espaciais guiou nossa análise. O que há por trás dessa primeira impressão da importância do espaço narrativo? Esse questionamento nos levou a alguns pontos preliminares cuja consideração era necessária antes de nos debruçarmos sobre as estruturas da narrativa e os significados que elas engendram. Primeiramente, tentamos compreender o conceito de espaço. Sua pluralidade, no sentido de pensarmos nele enquanto detentor de significados diversos, advindos de vários campos do saber, foi-nos indispensável para tratar, posteriormente, de sua inserção nas narrativas.

A relação entre fato dado e construído, o embate entre percepção e significação, imbuem o conceito transdisciplinar ao qual demos destaque nesta pesquisa. Espaço enquanto continente, enquanto realidade material exterior a nós, enquanto fato natural dado, enquanto território a ser dominado, racionalizado, enquanto lugar de reunião cultural, enquanto influenciador identitário, enquanto arena política, enquanto cenário e até agente na vida humana; essas são

todas considerações importantes para que possamos compreender o poder expressivo do conceito como categoria narrativa.

Seguindo nossa investigação, partimos para a compreensão da construção da personagem e de como esse processo pode estar intimamente relacionado ao espaço narrativo. De que maneira a inserção da personagem em determinado espaço e sua interação com ele pode fornecer dados importantes sobre sua constituição. Se essa relação não se dá de maneira tão forte em todas as narrativas, em nosso objeto ele é inegável. A influência de São Paulo e dos valores cultuados pelo meio em que a personagem Alice passa a conviver são diretamente responsáveis por sua trajetória de mudança.

Empreendidas essas considerações, foi preciso levar em conta a materialidade audiovisual do texto. Nesse momento, nós nos propusemos a compreender a *mise-en-scène* como categoria que promove visualmente essa interação entre espaço e personagem, plasticamente pensada para explorar suas potencialidades.

Outra questão preliminar, que antecedeu nossa análise, à qual precisamos nos dedicar, foi a dinâmica televisiva interferindo na configuração da narrativa. Embora ambos trabalhem com produtos culturais audiovisuais, cinema e televisão guardam suas especificidades e elas são replicadas em suas constituições estéticas. Nas últimas décadas, a televisão tem ganhado cada vez mais reconhecimento pelo aumento da qualidade de suas narrativas. De fato, existem pesquisadores que se debruçam sobre a questão, tentando compreender o que seria a qualidade na televisão e como mensurá-la. Em nosso trabalho, vimos como, para diversos teóricos, muitas vezes, a qualidade aparece associada à complexidade, mesmo que elas, não necessariamente, estejam mutuamente implicadas. Algumas outras possibilidades aparecem associadas à questão da qualidade, tais como a metaficção e o diálogo com outros textos.

Em nosso próprio objeto, o diálogo constante entre textos é uma questão pronunciada, presente desde a vinheta de abertura até o próprio título da série. A obra explicita as menções frequentes aos romances de Lewis Carroll com a menina Alice como protagonista. A partir dessas referências, são estabelecidos paralelos, que oferecem ao espectador pontos de partida comuns para que ele possa chegar a novos lugares interpretativos ao acompanhar a trajetória da protagonista da série.

Além dos romances de Carroll, outros textos são interpelados por *Alice*. Como, por exemplo, *São Paulo Sociedade Anônima*, de Luiz Sérgio Person. Durante o segundo episódio, Alice vai trabalhar em uma mostra de cinema, ao mesmo tempo que sua irmã de doze anos foge de casa e acaba se perdendo na cidade. O filme de Person é exibido para os participantes da

mostra e os percursos da menina perdida e do protagonista do filme se cruzam, provocando um diálogo, inclusive plástico, entre as obras. As duas personagens perambulam pela cidade e vão mapeando o espaço urbano, realizando com seus percursos figuras ambulatórias (CERTEAU, 1998) que descrevem a capital paulista com seus perigos e possibilidades para os espectadores.

O último capítulo desta tese foi dedicado à análise da obra, com ênfase para os episódios um e treze, primeiro e último da temporada. Essa escolha se deu por algumas questões: ambos os episódios foram dirigidos por Karim Aïnouz, procuramos neles, em comparação com a obra do diretor, marcas de seu estilo; são os episódios que marcam o início e o fim da trajetória da personagem, o que nos permitiu observar as diferenças em sua composição, em muito influenciadas pelos espaços de Palmas e São Paulo; esses episódios apresentam uma estrutura especular em suas premissas básicas — Alice se desloca de uma cidade para a outra em razão da morte do pai no primeiro episódio e realiza o mesmo movimento no último episódio em razão da morte da mãe. Esse recorte, no entanto, não nos impediu de observar fatos importantes em outros episódios do decorrer da série.

A questão da memória como chave de leitura, por exemplo, estende-se por toda a série. O espaço percorrido por Alice evoca memórias de sua infância e do pai, o qual ela decide conhecer melhor depois de morto. Pela cidade, com seus prédios imensos — assim como aquele do qual Ciro se joga — seu caos e as poucas coisas que vão lhe despertando familiaridade, ela se desloca realizando um movimento de reapropriação de sua vida, pulverizada pelo espaço. A falta de suas próprias lembranças, que acaba ocasionando a busca de Alice, também empreende um outro movimento da personagem, a documentação constante que ela realiza por meio de fotografias e vídeos, fixando fora de si memórias às quais possa acessar novamente no futuro.

A cidade nos aparece quase como uma personagem e o espectador é levado pela narrativa a apreciá-la, conhecê-la. Aqui, observamos que esse processo transforma a nós, espectadores, em uma espécie de *flâneur*, na terminologia de Benjamin (1991), levando-nos por um passeio entre lugares e não lugares (AUGÉ, 2002) que a compõem.

Essa grandiloquente presença da cidade permitiu-nos observar o que chamamos de *cenas-crônica*. Desgarradas do enredo central, elas se nos apresentam como pequenas narrativas paralelas que ultrapassam a pausa descritiva, a fim de delinear o cotidiano citadino, assim como o faz a crônica enquanto gênero textual. No episódio oito, *A guerra de Alice*, encontramos um exemplo de grau pronunciado do que nomeamos de *cenas-crônica*. Personagens que em absolutamente nada se relacionam à trama principal, que não possuem nenhum vínculo com qualquer dos núcleos da série, ganham uma história, que começa e se

encerra naquele episódio, no qual suas vidas e dilemas, enquanto faxineiras de uma estação furando uma greve de transportes, trazem-nos algumas reflexões acerca da vida e da organização do trabalho nas grandes cidades.

Também outras questões fundantes para a constituição da personagem Alice foram investigadas, tais como as ausências de seus pais, seus conflitos com a maternidade e a estruturação dos afetos nas grandes cidades. De uma maneira ou de outra, em maior ou menor grau, todas essas problemáticas utilizam-se do espaço narrativo para emergirem e fazerem-se perceber pelo espectador.

Em nosso processo de pesquisa pudemos observar em nosso objeto uma imensa gama de possibilidades expressivas para o espaço narrativo, resultando em apuro estético e em uma narrativa rica de possibilidades interpretativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Cristhiano. *Narrativas e espaços ficcionais – uma introdução*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2017.
- AMADO, Janaína. O Grande Mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. *História*, São Paulo, n. 14, p. 125-136, 1995. Disponível em: http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/necio_turra/PPGG%20-%20PESQUISA%20QUALI%20PARA%20GEOGRAFIA/AMADO%20-%20O%20grande%20mentiroso.pdf. Acesso em: 15 jul. 2018.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. *Folhetim da Folha de S. Paulo*, n. 534, p. 6-9, 1 mai.1987.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus/Travessia do Século, 2002.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: PESSANHA, José Américo Motta (org.). *Os pensadores*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional da TV*. São Paulo: Edusp, 2002a.
- BALOGH, Anna Maria. Sobre o conceito de ficção na TV. In: XXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Salvador, 2002b. *Anais eletrônicos [...]*. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/9be66450c244d0652ba81f0ffec2792b.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- BARBIERI, Cláudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009. p. 105-126.
- BARBOSA, Afonso Manoel da Silva. *Metalinguagem e dialogismo em Jorge Furtado: Saneamento básico e outras obras*. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em:

<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2017/06/Tese-Afonso-Barbosa-Vers%C3%A3o-final.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2019.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: SP: Editora da UNICAMP, 1997. p. 27-38.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 114-128.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BENASSI, Stéphane. *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège: Éditions du CEFAL, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin, sociologia*. Tradução e organização de Flávio Kothe. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. Martins Fontes: São Paulo, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BETTON, Gerárd. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema*. Tradução de Roberta Gregoli. Edusp: Campinas, 2013.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

BORGES, Gabriela. *A discussão do conceito de qualidade no contexto televisual britânico*. Líbero (Facasper), São Paulo, v. 13/14, p. 47-53, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/borges-gabriela-discussao-contexto-qualidade.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2018.

BORGES FILHO, Ozíris. O espaço na literatura e no cinema. In: FILHO, Ozíris Borges *et al.* *Espaço, literatura e cinema*. São Paulo, SP: Todas as musas, 2014. p. 183-209.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. A vida ao *rés-do-chão*. In: ANDRADE, Carlos Drummond *et al.* *Para gostar de ler: crônicas*. v. 5. São Paulo: Ática, 2003. p. 89-99.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antônio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 13-27.

CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos. A narrativa complexa na ficção televisual: por um modelo de análise. In: SAMPAIO, Sofia; MOTA, Filipe Reise Gonçalo (eds.). *Atas do V Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, 2016. p. 514-525

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CASTELLO, José Aderaldo. Crônica, um gênero brasileiro. *Digestivo cultural*. 8 out. 2007. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=228&titulo=Cronica,_um_genero_brasileiro. Acesso em: 22 out. 2019.

CERTEAU, Michel de. *Artes de fazer – a invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Aves. 3. ed. Editora Vozes: Petrópolis, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

COUTINHO, Eduardo Faria. A crônica de Rubem Braga: os trópicos em palimpsesto. *Signótica*, v. 18, p. 43-58, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3718>. Acesso em: 20 ago. 2019.

DELEUZE, Giles. *A imagem tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática, 1987. (Série Princípios).

EFIMOVA, Alla; MANOVICH, Lev. *Tekstura. Russian Essays on Visual Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

EPSTEIN, Jean. *Le cinéma du diable*. Paris: Éd. Jacques Melot, 1947.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. Imago: 2006.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

FOUCAULT, Michel de. De espaços outros. *Estudos Avançados*, USP, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>. Acesso em: 15 mar. 2017.

FREUD, Sigmund. A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão. Obras completas, ESB, v. XI. Rio de Janeiro: Imago, (1910/1996).

GALANTIN, Verginelli Daniel. Considerações sobre “O Erotismo”, de Georges Bataille: Um pensador do paradoxo e da transgressão. *Revista Cadernos de Clio*, v. 1, p. 9-17, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/clio/article/view/40261>. Acesso em: 20 jan. 2018.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 19-30, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19219>. Acesso em: 15 abr. 2017.

GUIMARÃES, Helio de Seixas. *Literatura em televisão – uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Departamento de Teoria Literária – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270077>. Acesso em: 20 jul. 2019.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência e Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HARVEY, David. *Spaces of hope*. Edimburgh University Press: Edimburgh, 2013.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Cidade ou cidades – uma pergunta a guisa de introdução. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, Iphan, n. 23, p. 15-21, 1994. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf. Acesso em: 15 abr. 2019.

INDURSKY, Alexei Conte; KVELLER, Daniel Boianovsky. Freud e o judaísmo: luto, trauma e transmissão. *Psicologia USP* (Impresso), v. 28, p. 405-413, 2017.

JOST, François. *Do que as séries americanas são sintoma?* Tradução de Elizabeth Bastos Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 16: de um outro ao outro*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Preparação de textos por André Telles. Versão final de Angelina Harari e Jésus Santiago. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. 5. ed. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2008.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, Osman. *Nove, novena. Narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LÖW, Martina. *O spatial turn: para uma sociologia do espaço*. *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, v. 25, n. 2, p. 17-34, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/78763/82815>. Acesso em: 19 abr. 2018.

MACHADO, Arlindo. *A narrativa seriada: categorias e modalidades*. São Paulo: ECA-USP, 1999.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MACHADO, Irene. Forma espacial da personagem como acontecimento estético cronotopicamente configurado. *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso*. v. 12, n. 2, p. 79-105, 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/31736/22666>. Acesso em: 15 fev. 2018.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

MASCARENHAS, Alan Mangabeira. *Do outro lado do espelho: a reconfiguração da narrativa transmidiática nas mídias digitais a partir da série Alice*. 2013. 158 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Matrizes*, ano 5, n. 2, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38326>. Acesso em: 15 fev. 2020.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. Narrativas complexas na ficção televisiva. *Contracampo: Revista do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação*, Niterói, n. 26, p. 21-37, 2013. Disponível em:

<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002428508.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2019.

NORBERT, Elias. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. A evolução da noção de autoria no cinema. *O Mosaico*: Revista Pesq. Artes, Curitiba, n. 8, p. 59-72, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/45>. Acesso em: 15 fev. 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet. In: SOUZA, Gustavo *et al.* (org.). *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*, v. 1, 2012. p. 53-68. Disponível em: https://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/09/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf. Acesso em: 20 mar. 2018.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. p. 9-49.

SABINO, Fernando. A última crônica. In: *Elenco de cronistas modernos*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec-CNPq, 1999.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANT'ANNA, Emílio. Após sete anos entre Piauí e São Paulo, motorista conhece a avenida Paulista. *Folha de S. Paulo*, 24 jan. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/01/apos-sete-anos-entre-piaui-e-sao-paulo-motorista-conhece-a-avenida-paulista.shtml>. Acesso em: 25 jan. 2020.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. *Manual de roteiro, ou Manuel – o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias – intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 1997.

SEABRA, Rodrigo. *Renascença: a série de TV no século XXI*. Autêntica: São Paulo, 2016.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Tradução de Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SOJA, Edward. History: Geography: Modernity. In: DURING, Simon (org.). *The cultural studies reader*. Taylor & Francis e-Library, 2001. p. 135-150.

SOUSA, Mauro Wilton de. O pertencimento ao comum mediático: a identidade em tempos de transição. *Revista Significação*, São Paulo, n. 34, p. 31-52, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68112>. Acesso em: 25 jun. 2017.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro* (UFSC), v. 51, p. 283-299, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 15 abr. 2017.

TOMAZ, Renata. Feminismo, maternidade e mídia: relações historicamente estreitas em revisão. *Galáxia*, São Paulo, n. 29, p. 155-166, jun. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015120031>. Acesso em: 20 jan. 2020.

UCHÔA, Fábio Raddi. Alice (2008) e as paisagens do não pertencimento em Karin Aïnouz. *In: XVII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL*, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Intercom Sul, Curitiba – PR, 26 a 28 mai. 2016. *Anais eletrônicos [...]*. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-1833-1.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2019.

VELOSO, Mariza Motta Santos. Arte pública e cidade. *In: BUENO, Maria Lúcia (org.). Sociologia da artes visuais*. v. 1. 1. ed. São Paulo: SENAC, 2012. p. 305-340.

WINK, Georg. Topografias literárias e mapas mentais: a sugestão de espaços geográficos e sociais na literatura. *In: DALCASTAGNÉ, Regina; AZEVEDO, Luciene (orgs.). Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2015. p. 21-34.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A VIDA invisível. Direção: Karim Aïnouz. Brasil-Alemanha, 2019. 1 DVD (139 min), son., color.,

ALICE. Direção: Karim Aïnouz e Sérgio Machado. Brasil, 2008-2010. HBO Latin América. 4 DVDs. son., color., 35mm.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Brasil-França, 2002. 1 DVD (105 min), son., color., 35mm.

O ABISMO prateado. Direção: Karim Aïnouz. Brasil, 2011. 1 DVD (83 min), son., color., 35mm.

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Brasil-França-Alemanha, 2006. 1 DVD (88 min), son., color., 35mm.

PAIXÃO nacional I: choque metabólico irreversível. Direção: Karim Aïnouz. Brasil, 1995. 1 DVD (9 min), son., color., 16mm.

PRAIA do futuro. Direção: Karim Aïnouz. Alemanha-Brasil, 2014. 1 DVD (106 min), son., color, digital.

SÃO PAULO Sociedade Anônima. Direção: Luiz Sérgio Person. Brasil, 1965. 1 DVD (107 min), p&b, 35mm.

SEAMS. Direção: Karim Aïnouz. Brasil-Estados Unidos, 1993. 1 DVD (29 min), son, color., 16 mm.

THF: AEROPORTO central. Direção: Karim Aïnouz. Alemanha-Brasil-França, 2018. 1 DVD (97 min), son., color, digital.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Brasil, 2009. 1 DVD (75 min), son., color, 35 mm.