

Arquivo X - Um Estudo das Relações entre o Cinema e a Televisão

Eduardo Rodrigues*
Universidade Tuiuti do Paraná - UTP - PR

Índice

1	Introdução	2
2	O debate entre a Televisão e o Cinema	3
3	O universo de Arquivo X, uma breve sinopse:	5
4	Arquivo X: transições entre o Cinema e TV	6
5	Conclusões	13
6	Bibliografia	14

Resumo

O objetivo desse artigo será de investigar um dos debates mais frequentes entre os estudiosos de televisão e cinema: Os dois veículos compartilham ou não da mesma linguagem? Para ajudar a responder esta pergunta a base deste artigo será a análise da série televisiva *Arquivo X* (“*X Files*”, 1993, *Chris Carter*) que possui manifestações tanto na televisão quanto no cinema. A mesma foi composta por nove temporadas e por dois filmes feitos para o cinema. A metodologia de trabalho será a de análise comparativa, que irá confrontar trechos dos episódios e dos filmes, com estudos de linguagem tanto da área de cinema quanto

*Mestrando do Curso de Comunicação e Linguagens UTP - PR, email: led-uardorg@gmail.com

da televisão. Para ajudar nesse artigo serão mencionadas opiniões de pesquisadores como Arlindo Machado, Carlos Gerbase, Mirian Rossini, Robert Mckee e Catherine Kellison.

Palavras chave: Cinema; Televisão; Linguagens; Arquivo X.

1 Introdução

Como entender melhor os debates relacionados à televisão e o cinema no que diz respeito ao uso da linguagem audiovisual? Os pesquisadores da área de comunicação frequentemente se dividem entre argumentos que aproximam os dois canais midiáticos contra explicações que defendem o distanciamento desses veículos.

As razões parecem ser das mais diversas.

Alguns acusam a televisão de ser uma indústria composta predominantemente por produtos voltados ao público de massa, a qual possui produções ficcionais fortemente subordinadas a necessidades comerciais, que por sua vez favoreceria a filmes sem os comprometimentos estéticos e narrativos relacionados à sétima arte. Segundo muitos desses autores as diferenças presentes justificariam a idéia de que televisão e cinema trabalham com linguagens totalmente diferentes.

Outros teóricos discordam desta visão. Eles defendem que realmente há diferenças entre televisão e cinema, mas essas diferenças estariam relacionadas a detalhes menores, a complementos ou adaptações pontuais. Para esses autores o cinema e a televisão compartilhariam a mesma linguagem, isso de forma plena. Ambos teriam as mesmas bases estéticas e narrativas. O que divergiria na verdade são os meios em que cada produto é propagado, bem como os requisitos técnicos relacionados a cada meio.

Então como identificar quem está certo?

A proposta desse artigo será então tentar esclarecer melhor essas opiniões e buscar nos pontos de vista que serão apresentados, os argumentos mais coerentes. Para ajudar nessa análise, além das referências teóricas e das opiniões de pesquisadores de televisão e cinema, usaremos a série “*Arquivo X*” que parece dialogar bem tanto como produção televisiva quanto cinematográfica. Ela foi uma produção que no auge da

sua audiência expandiu sua mitologia, migrando das telas de TV para as salas de cinema através da produção do seu primeiro longa-metragem.

Arquivo X no final da quinta temporada, especificamente no episódio “*O fim*”¹ buscou se fundir diretamente com o longa-metragem lançado nos cinemas em 1998. Essa produção cinematográfica favoreceu a integridade da mitologia da série, importando a identidade visual, arcos dramáticos e formatos narrativos presentes no programa da TV. Os realizadores então posteriormente fizeram o caminho inverso, fazendo que o primeiro episódio da sexta temporada, “*O Principio*”² fizesse uma fusão com os elementos apresentados no filme que era exibido nos cinemas.

Enfim, é intenção desta análise testar os argumentos propostos sobre afinidades e divergências entre o cinema e a televisão, usando a série e filmes de *Arquivo X* como guias, que poderão através de exemplos práticos esclarecer melhor as questões levantadas e posicionamentos defendidos.

2 O debate entre a Televisão e o Cinema

Os dois canais sem dúvida possuem diferenças evidentes, mas ao mesmo tempo sugerem bases semelhantes nas suas construções. Miriam de Souza Rossini, já no início do seu artigo “*Traduções Audiovisuais: Múltiplos Contatos entre o Cinema e a Tevê*”³, se posiciona enfaticamente sobre sua posição: “... há entre cinema e a TV nuances que marcam seus respectivos desenvolvimentos e que se tornam impossíveis de serem mutuamente traduzidas. Essas intradutibilidades (estéticas, comunicativas e talvez até técnicas) podem ser compreendidas como aquilo que é próprio de cada um dos meios, e que marca as suas distintas audiovisualidades, ou seja, trata-se daqueles aspectos que, apesar da

¹ Título original “*The End*”, episódio transmitido primeira vez em 17/05/1998, Fox Network.

² Título original “*The Beginnig*”, episódio transmitido primeira vez em 08/11/1998, Fox Network.

³ Texto da coletânea “Do Audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias”, 2009.

convergência tecnológica, não há possibilidade de traduzir de um meio para outro...” (ROSSINI, 2009, p. 10).

A autora explica em mais de um momento no seu artigo que existem fronteiras claras entre os dois veículos, e que a sua aproximação, se houver, será por razões tecnológicas relacionadas às facilidades na produção e pós-produção, destacando em especial a edição não linear. Aspectos proporcionados pela era digital.

Entretanto ela defende também (através de vários exemplos recentes, principalmente produções da Globo Filmes) que a linguagem de cada canal é bem distinta, e que as tentativas de tentar migrar produções televisivas para o cinema, se mostraram com claras diferenças nos processos obtidos, em especial atenção para casos de mini séries que são adaptas para o cinema. A autora lembra que os resultados são filmes com narrativas muito aceleradas, uma montagem extremamente ágil, elementos comum em produtos televisivos. Aspectos que parecem de fato afastar essas produções da estética cinematográfica.

Rossini é clara ao afirmar que narrativas muito aceleradas estariam na “contra mão” das tradicionais montagens do cinema clássico, que possuem uma evolução gradativa dos eventos do roteiro, se permitindo ter até momentos contemplativos. Ou seja, uma distinção dessa natureza parece favorecer a argumentação que diz que os dois canais possuem linguagens diferentes.

Entretanto, ritmo ágil de montagem, que lembra características peculiares da TV, ou seja, montagens mais aceleradas e dinâmicas são suficientes para afirmar que a televisão e o cinema possuem linguagens diferentes?

Carlos Gerbase também trabalha essas questões sobre as afinidades e divergências entre os veículos⁴. Ele defende, entretanto, que a linguagem é a mesma tanto no cinema e quanto na televisão, e diferenças que possam existir estão na verdade relacionadas aos meios físicos de manifestação. O autor em seu texto esclarece a idéia geral: “... mesmo em suportes diferentes – e mesmo que, em sua recepção, diversos fatores objetivos possam distinguir o cinema e seus irmãos eletrônicos (e hoje digitais) – um filme, um programa de TV e um vídeo narrativo são formas da mesma linguagem ou manifestações distintas de um mesmo

⁴ Livro “*Impactos das Tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*”. Editora EDIPUCRS, 2003.

processo sógnico ou como costuma dizer o professor Aníbal Damasceno Ferreira, diferentes circunstâncias do mesmo espetáculo...” (Gerbase, 2003, pgs. 30 – 31).

Ambos os argumentos têm seus méritos, mas talvez valha à pena testar esses conceitos pegando um exemplo prático. A seguir analisaremos a série *Arquivo X*

3 O universo de Arquivo X, uma breve sinopse:



Foto divulgação segunda temporada *Arquivo X* (1994)

Para entender o objeto que ajudará nessa análise, aqui um breve resumo sobre a série/ seriado “*Arquivo X*”.

O programa teve nove temporadas transmitidas entre 1993 e 2002, e inspirou a produção de dois longas-metragens feitos direto para o cinema (em 1998 e 2008 respectivamente). A proposta do programa era trabalhar o místico, o sobrenatural, como também elementos de ficção científica tudo isso com uma roupagem ocasionalmente policial. A

trama envolvia dois protagonistas representados por Fox Mulder (interpretado por David Duchovny) e Dana Scully (interpretada por Gillian Anderson), agentes do FBI que são recrutados para investigar casos chamados sem solução, normalmente envolvendo assassinatos com requintes macabros ou crimes que parecem ir contra as leis da física. Na interpretação desses eventos o seriado aponta para um debate entre a crença e o ceticismo. De um lado o personagem Mulder defendendo o sentimento ou emoção diante da interpretação dos eventos, contra a racionalidade e visão cartesiana da agente Scully, entrando num confronto infundável de argumentos entre a fé e a razão.

4 Arquivo X: transições entre o Cinema e TV

A despeito do que muitos autores falam sobre a incompatibilidade de linguagens entre o cinema e a televisão, Arquivo X em seus episódios televisivos tenta aplicar as características relacionadas às definições de enquadramentos para o cinema. Relembrando aqui um dos conceitos de enquadramento cinematográfico explicado por Marcel Martin⁵: “... A escolha de cada plano é condicionada pela necessária clareza da narração: deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto maior ou aproximado quanto menos coisas nele houver para ver), e o seu conteúdo dramático, por outro lado (o plano é tanto maior quanto a sua contribuição dramática ou a sua significação ideológica forem grandes). Assinalemos que a dimensão do plano determina geralmente a sua duração, sendo essa condicionada pela obrigação de deixar o espectador o tempo necessário para compreender o conteúdo do plano. Desse modo um plano geral é normalmente mais longo do que um grande plano, mas é evidente que um grande plano pode também ser longo, até mesmo muito longo, se o realizador quiser exprimir uma idéia determinada...” (Martin, 2005, pg. 47).

Ou seja, a definição de determinados tipos de planos poderá trazer simbolismos implícitos a cada ângulo, altura e distancias mostradas nas cenas. A escolha, por exemplo, de planos gerais muitas vezes vêm

⁵ Livro “*A Linguagem Cinematográfica*”. Editora LISOBA, 2005.

acompanhados por intenções mais contemplativas. Pois, conforme Martin explica acima, num plano mais aberto podem-se inserir mais conteúdos na composição.

Agora retomando a argumentação de Rossini, que defende a diferença de linguagem entre os dois veículos.

O que dizer de certos momentos na série Arquivo X?

No último episódio da segunda temporada da série, intitulado “*Anasazi*”⁶ vemos muitos planos gerais, todos mostrando lindas paisagens desérticas que exploram a sensação de isolamento e esquecimento. Elementos claramente relacionados à intenção do roteiro do episódio.



Cena episódio 25 da segunda temporada “*Anasazi*”

Ou mesmo sua continuação no primeiro episódio da terceira temporada intitulado “*O Caminho da Cura*”⁷, em que a trama prossegue seu desenvolvimento ainda na mesma paisagem desértica e com mais planos panorâmicos. Quando é acrescentado o elemento do fogo em sua fotografia e complementada por longas e filosóficas narrações over. Sim-

⁶ Título original “*Anasazi*”, episódio transmitido primeira vez em 19/05/1995, Fox Network.

⁷ Título original “*The Blessing Way*”, episódio transmitido primeira vez em 22/09/1995, Fox Network.

bolismos e metáforas nada gratuitas e totalmente incorporadas à história do episódio. Esse tipo de montagem de planos e de composição de cena parece estar de acordo com as explicações de Marcel Martin. Ou seja, parece ter havido aqui uma tradução entre os meios televisivos e cinematográficos, pelo menos em algum nível. As composições das cenas mencionadas tinham intenções por detrás da sua fotografia, enfim havia subtextos sendo desenvolvidos.

Os autores que defendem que televisão e cinema possuem linguagens diferentes, falam também que as escolhas de montagens mais rápidas e objetivas fazem parte da linguagem televisiva, e que narrativas mais lentas e reflexivas seriam elementos da linguagem cinematográfica.



Cena episódio 11 da sétima temporada: *Libertação*.

E o que dizer do episódio da sétima temporada chamado “*Libertação*”⁸, quando Mulder finalmente encontra sua irmã (sequência aos 00:39:15) em uma comovente e lenta sequência de despedida que é oferecida ao público. Nela vemos até o uso da câmera lenta, onde a sequência é mostrada de forma suave, com cenas que permitem várias

⁸ Título original “*Closure*”, episódio transmitido primeira vez em 13/02/2000, Fox Network.

interpretações seja a nível de elementos simbólicos quanto ao nível de intenções emocionais.

Aqui também parece ter havido outra demonstração de elementos cinematográficos num produto televisivo, indo contra a argumentação de que produções feitas para TV são padronizadas por montagens rápidas e simplistas.

Mais exemplos sobre simbolismos nas produções televisivas. Arlindo Machado⁹ tem uma opinião sobre esse aspecto quando ele nos esclarece as características de séries televisivas: “...esquemas narrativos que se repetem costumam ser estereótipos, protótipos elementares ou padrões simples e previsíveis, podendo ainda ser facilmente representados nos modelos narrativos de Propp ou de Bremond. Nessa modalidade produtiva mais banal, os padrões narrativos costumam ser rígidos e imutáveis deixando pouco espaço para a improvisação, a variação ou o desvio da norma...” (Machado, 2000, pg. 89).

Um episódio que parece fugir de previsibilidades narrativas é o episódio “*Todas as coisas*”¹⁰, também da sétima temporada.



Episódio 17 da sétima temporada: “*Todas as Coisas*”

⁹ Livro “*A televisão levada a sério*”, Editora SENAC, 2000

¹⁰ Título original “*All Things*”, episódio transmitido primeira vez em 09/04/2000, Fox Network

Aqui temos uma seqüência aos 00:31:07, com bastante introspecção nas cenas. Essa parte do episódio cria uma narrativa sem as frequentes explicações previsíveis da televisão, lembradas aqui por Machado. O que se vê é uma montagem que tenta fugir do comum, uma direção de cena que parece querer incorporar uma estética mais experimental, representada pelo longo passeio da personagem Scully.

Entretanto restringir este artigo ao estudo de tipos de planos e a características de montagem talvez seja pouco para afirmar se há ou não há uma única linguagem entre a televisão e o cinema.

Outro caminho para essa pesquisa talvez seja avaliar o que é planejado antes das imagens, no caso a fase de elaboração dos roteiros.

O que dizer da estrutura dos roteiros usados nos dois produtos? A idéia aqui será então confrontar brevemente as bases de roteiros cinematográficos contra os roteiros dos episódios televisivos. Felizmente o objeto de estudo desse artigo possui exemplos para os dois tipos de produção.

Mas antes de analisar exemplos práticos é importante entender quais são as bases de um roteiro cinematográfico. Robert Mckee, estudioso dessa área, explica no seu livro “Story” algumas bases dos roteiros do cinema clássico: “...DESIGN CLÁSSICO quer dizer uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir o seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e casualmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis.” (Mckee, 2006 , pg. 55)

Nos episódios da série, principalmente quando era explorado o arco dramático envolvendo a história pessoal do personagem Fox Mulder, era frequente esse protagonista ser confrontado por forças antagônicas, forças que eram lideradas pelo personagem “Canceroso”. As tramas nesse tipo de episódio sempre envolviam a busca pela irmã de Mulder tendo como pano de fundo a descoberta de uma grande conspiração patrocinada pelo governo americano, sugerindo a preparação para uma invasão alienígena. De qualquer forma o protagonista era envolvido em conflitos dentro de uma realidade ficcional que tinha uma mitologia que era construída com desenrolar da série, e que na nona temporada tem seu ápice se fechando de forma definitiva.

Outros casos da série envolviam os episódios chamados do tipo

“monstro da semana”. Nesses casos Mulder e Scully eram apresentados a um mistério envolvendo uma criatura misteriosa que geralmente estava relacionada a crimes violentos. Além do eterno debate entre os protagonistas em relação à veracidade das chamadas criaturas de cada episódio, os roteiros tinham como estrutura: apresentação do problema, o desafio para descobri-lo representando pelo desejo dos personagens principais, a evolução gradativa da investigação e finalmente a resolução. Estes elementos presentes nos dois tipos de episódios se não conseguem ser rigorosamente fieis aos conceitos definidos por McKee, no mínimo tentam se aproximar da estrutura de roteiros clássicos proposto pelo autor.

E o caminho inverso? Os roteiros das duas produções cinematográficas de Arquivo X incorporam elementos da narrativa televisiva? Para conhecer os elementos encontrados dentro de roteiros de séries e seriados televisivos vamos analisar o que diz a especialista em produções para a TV, Cathrine Kellison: “Escrever para televisão não é como escrever para o cinema. A principal diferença são os personagens que compõem o núcleo da história. Em um filme para o cinema os personagens e suas histórias são apresentados, a história começa, chega ao clímax, acaba e está tudo resolvido. Quando o filme acaba, a história também acaba. Já na maioria nos gêneros televisivos, os personagens e suas histórias continuam. Os roteiristas de TV podem capitalizar essa duração ao criar primeiramente com personagens fortes, e depois, escrever a história que se desenrola ao redor deles. Construindo essa história a partir de duas reações e sempre os testando. Os espectadores ficam familiarizados como os personagens e suas histórias. O público passa a conhecê-los bem, trazendo suas memórias e experiência acumuladas ao lado do programa para cada episódio.” (Kellison, 2007, pg 58-59).

Arquivo X teve duas produções para o cinema, uma no auge da série em 1998 que fez uma ponte entre a quinta e sexta temporada e outra lançada em 2008.



Cartazes das produções cinematográficas (1998 e 2008 respectivamente)

Nesses filmes tentou-se manter o espírito do programa, trazendo os principais elementos da maioria dos episódios: a apresentação de um grande mistério aos personagens Mulder e Scully, grandes conflitos no desenrolar da história trazendo enorme perigo aos protagonistas. E depois de muita investigação alternada por momentos de ação, surge a solução do mistério.

Resolução que mostra Mulder como única testemunha ocular dos eventos considerados paranormais. E por fim, no epílogo da história, um breve debate entre a crença e a razão com uma sutil ponta para um novo mistério.

Kellison sugere que as séries conquistaram sua audiência em parte pela familiaridade que é construída entre o público e a mitologia do programa. Na transição para o cinema talvez fique aqui um ressalva que possa influenciar numa melhor ou pior aceitação do público em relação à produção cinematográfica. Aceitação que seria proporcional ao conhecimento prévio da mitologia do programa.

De qualquer forma, a transição da televisão para o cinema nesses casos foi natural e sem grandes reformulações. Isso talvez porque os episódios já tinham a maioria dos elementos da estética cinematográfica incorporados ao programa sobrando assim para as versões para o cinema somente diferenças menores. Diferenças relacionadas principalmente a efeitos especiais, composição de cena e direção de arte. Detalhes que ocorreram porque essas produções puderam ser apresentadas com um orçamento bem maior que a realidade televisiva e com isso foi possível haver uma maior riqueza de detalhes.

5 Conclusões

Cinema e televisão são canais midiáticos com muitas semelhanças e sugerem na mesma proporção muitas diferenças, não somente por questões estéticas e estruturais, mas também por causa das características dos meios físicos em que esses canais são encontrados.

Mas considerando tudo isso, eles teriam a mesma linguagem básica?

A resposta é sim, mas justifica-se ter algumas ressalvas.

Em primeiro lugar, o cinema e a televisão podem pertencer à mesma linguagem básica, mas isso quando fazemos um recorte bem claro sobre os parâmetros de análise. Ou seja, é razoável dizer que os dois canais possuem a mesma linguagem quando confrontamos filmes ficcionais cinematográficos, estilo clássico, com produções tipo série ou seriado ficcional, que também adotam uma estrutura clássica.

Segundo, devem ficar fora dessa análise outros tipos de produto televisivos, pois confrontar o jornalismo televisivo e talk shows com documentários para o cinema, ou vídeo clips com musicais da MGM, iria deixar as bases dessa conclusão inconsistentes.

Uma vez respeitado esse recorte, é possível dizer que a tradução entre os dois mundos é possível e que eles possuem uma mesma linguagem básica. Entretanto é importante lembrar também que pode haver adaptações e ajustes pontuais, devido às necessidades de cada meio de transmissão.

A televisão precisa de uma narrativa mais dinâmica para prender a atenção do telespectador, uma realidade muito mais exigente do que a

atenção proporcionada pelas salas de cinema, onde o público é isolado de outros estímulos externos tendo atenção total ao filme projetado na tela grande.

O formato da tela da televisão, principalmente as mais antigas, bem diferentes dos formatos das telas de cinema, não justificaria também afirmar o uso de diferentes linguagens. Em ambos os casos todos os tipos de planos são possíveis, favorecendo as intenções normalmente relacionadas a distâncias e alturas dos enquadramentos.

Adaptações técnicas complementares relacionadas ao processo de ajustes no enquadramento da cena, devido a limitações entre a imagem filmada para o cinema e as dimensões das telas de televisão (usadas principalmente quando um filme feito para o cinema é transmitido na TV) não podem também justificar uma incompatibilidade de linguagens. Pois esses ajustes servem apenas para uma melhor visualização das produções. Enfim, apesar de adaptações técnicas exigidas pela realidade televisiva pode-se dizer que a linguagem básica utilizada na versão cinematográfica continua presente mesmo quando o filme muda o meio onde ele é exibido. Ou seja, a linguagem não muda quando um filme feito para o cinema é transmitido pela TV.

As análises de alguns dos episódios e dos filmes da série Arquivo X são base para essas afirmações, pois tanto nas suas produções para TV, quanto nas suas aparições no cinema, os produtores conseguiram manter uma identidade visual e de conteúdo, apesar da diferença de verbas e de públicos alvos.

Enfim, a tradução entre a televisão e o cinema é possível desde que se façam os devidos recortes na análise. E também que se tenha como premissa os elementos que compõem a linguagem em questão, que nesse artigo foram representados pela hibridez das matrizes verbais, visuais e sonoras.

6 Bibliografia

GERBASE, Carlos (2003). *Impactos das Tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre – RS: EDIPUCRS.

- MARTIN, Marcel (2005). *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa, Portugal: Ed. Dinalivro.
- MACHADO, Arlindo (2000). *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo – SP: Ed. SENAC.
- MCKEE, Robert (2006). “Story”. Curitiba – PR: Arte & Letra Editora.
- KELLSION, Cathrine (2007). *Produção e Direção para TV e Vídeo*. São Paulo – SP: Ed. Campus.
- ROSSINI, Mirian de Souza (2009). Alexandre Silva (Org .). *Do Audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias* (Art.: Traduções Audiovisuais: Múltiplos Contatos entre o Cinema e a Tevê). Porto Alegre – RS: Ed Asterisco.