

A(s) lógica(s) de *The Truman Show* – a construção de um complexo percurso narrativo multimidiático em abismoⁱ.

Tiago Madalozzo

Resumo: Neste artigo o autor apresenta uma leitura do filme *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) concentrando-se na estruturação narrativa, que considera complexa. O princípio de construção narrativa do cinema (ou seja, a organização de dêiticos discursivos que são posteriormente atualizados pelo espectador) é estendido a três outros níveis: este mesmo princípio descreve o funcionamento do filme, do *reality show* televisivo nele encaixado, e da fábula do filme (pois Truman descobre a “ficção” de seu mundo também a partir da interpretação de indícios). Utilizam-se conceitos das teorias da narrativa cinematográfica (Bordwell, Branigan, Gaudreault e Jost); de processos de enunciação e narração (Benveniste, Lotman e Metz); de moldura, encaixe, hibridação, dispositivo e *index-appeal* (Groupe μ , Todorov, Araujo, Migliorin e Andacht, respectivamente), estes dois últimos ligados ao formato do *reality show*.

Abstract: In this paper the author presents an analysis of the film *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) focusing on the narrative structure, witch he considers complex. The principle of the cinematographic narrative (the organization of deitics that are re-configured by the spectator) is observed in three levels: the film itself, the *reality show* inside it, and the story (as Truman discovers that his world is a fake after interpreting a series of deitics). The main concepts come from the narrative theory (Bordwell, Branigan, Gaudreault & Jost); from processes of the enunciation and narration (Benveniste, Lotman & Metz); and framing, narrative incorporation, hybridization, dispositive (as narrative strategy) and index-appeal (from Groupe μ , Todorov, Araujo, Migliorin & Andacht), these two linked to the *reality show* format.

Palavras-chave: Comunicação audiovisual; inter-relação midiática; realidade midiaticizada.

Keywords: Audiovisual communication; media interrelation; mediated reality.

Introdução

Ao longo da história do cinema há vários exemplos de filmes em que se apresenta algum processo metalinguístico, com telas dentro de telas. Ainda, há vários exemplos de incorporação da televisão pelo cinema – neste caso, a tela pequena dentro da tela grande, configurando reflexões do cinema sobre si mesmo e sobre o outro meio audiovisual.

Ao analisar o filme *The Truman Show* (1998, dirigido por Peter Weir), detectamos um complexo esquema narrativo em que se alternam três núcleos de personagens relacionados entre si, através de um jogo de olhares definido por molduras – telas dentro de telas –, certas vezes aparentes, em outras, coincidentes, apresentando uma série de dêiticos discursivos (sinais de enunciação) e criando um sistema de autorreferencialidade midiática.

Na primeira cena do filme, vemos um diretor que fala sobre um programa televisivo, explicando sua “receita”: trata-se de uma espécie de *reality show* que acontece dentro de um cenário específico, um “mundo virtual” (ou melhor, cenográfico), e que tem por protagonista um ator que, no entanto, não sabe da ficção que é sua vida: na verdade, tudo ao seu redor foi construído e é arquitetado por este diretor, Christof, que afirma: “Não há nada falso; o ambiente é meramente controlado”.

Assistimos à abertura do programa e logo vemos o protagonista Truman Burbank em suas atividades cotidianas. Quando sai de sua casa rumo ao trabalho, um refletor de luz vem do céu e se despedaça aos pés de Truman. Sem saber de que se trata o equipamento, Truman segue sua vida normal. No outro dia, ouve-se na rádio de Seahaven, a cidade em que o personagem vive, a notícia de que uma peça haveria se descolado de um avião que passava por ali.

Passados 14 minutos de filme, somos surpreendidos por uma breve cena intercalada a esta narrativa da vida de Truman: vemos dois seguranças em uma cabine, dentro de um estacionamento, que olham diretamente para a câmera, e fazem comentários sobre uma cena que nós, espectadores extradiegéticos, acabamos de acompanhar.

A partir deste momento, aparecem outros indícios que causam dois tipos de *estranhamento*: para Truman, que chega a desenvolver a sensação de que há uma “conspiração” contra ele, que estaria sendo “perseguido”; e para o espectador extradiegético, que gradualmente vai compreendendo o funcionamento da lógica do filme, a forma como se organizam narrações dentro de narrações, com ângulos e posicionamentos de câmera não-usuais.

Partimos do pressuposto de que a configuração destes elementos orienta um percurso de leitura da obra. E entendemos que o filme oferece uma multiplicidade de estruturas, em diferentes níveis, que operam a partir do mesmo princípio: a apresentação de dêiticos discursivos que conduz uma narração.

A partir de reflexões teóricas sobre narração, emolduração, estruturação em encaixe e *reality show*, nosso objetivo é estudar esta multiplicidade de estruturas presente em *The Truman Show*, analisando o filme em sua dimensão narrativa e estrutural – portanto, é um estudo de caso. Por fim, analisamos uma cena a partir dos conceitos teóricos apresentados.

Narração e enunciação

Em um processo de enunciação, afirma Benveniste (1989, p. 82), coloca-se em funcionamento a língua por um ato individual de utilização, produzindo-se um enunciado. Referindo-se a Bakhtin, Geraldo Nascimento (2006, p. 36) aponta que a língua torna-se efetiva, portanto, ao assumir a forma de enunciados, que se configuram em textos orais ou escritos. Desta forma, os autores entendem que a produção de um enunciado é um ato de apropriação da língua por *alguém*, que Benveniste chama de locutor, um dos polos da enunciação (BEVENISTE, 1989, p. 84). O outro pólo seria previsto pelo locutor no momento da enunciação: “[...] desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o outro diante de si [...]. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocução, ela postula um alocutário” (*ibid.*, p. 84). Uma relação dialógica, porém, pode acontecer sob várias possibilidades: o autor cita que o “parceiro” pode ser real ou imaginário, individual ou coletivo (*ibid.*, p. 87).

Em um ato de comunicação midiática cinematográfica, como se apresenta esta relação? David Bordwell (1985, p. 23; 16) estabelece uma distinção entre a “realidade concreta”, que podemos chamar de extradiegética, e uma “realidade ficcional”, relacionada ao que é narrado em um objeto fílmico específico (diegese). A narração, para Bordwell, é o processo de organização interna do filme (*ibid.*, p. 12).

Já André Gaudreault e François Jost (2004, p. 45) afirmam que há uma “instância narradora”, de certa forma “antropomorfizada”, que articula o mecanismo interno de apresentação da história. A ideia deste “grande *image-maker*” proposta pelos autores pode ser associada ainda ao pensamento de Edward Branigan (1992, p. 94) de que as imagens que são percebidas pelo espectador são selecionadas e arranjadas previamente por um “mestre de cerimônias”, que “vira as páginas do álbum”, apresentando a história.

Desta forma, o papel da instância narrativa é complexo – porque a narrativa se constitui de uma sobreposição de discursos, com uma variedade de planos de enunciação e ponto de vista (GAUDREAULT; JOST, 2004, p. 57) – e fundamental – porque tudo é sistematizado por esta instância: para Branigan (1992, p. 86), nada do que é lembrado ou esquecido pelo espectador é acidental.

Neste mesmo sentido, Yuri Lotman (1978, p. 75; 77) entende que tudo em um filme é significação; o papel do receptor, então, é compreender esta significação cinematográfica, que “[...] resulta de um encadeamento particular dos elementos semióticos, um encadeamento que é próprio do cinema”, ou seja, utilizando-se de elementos da linguagem cinematográfica como a articulação de planos e a montagem.

Associamos a isso a perspectiva cognitivista dos teóricos da narrativa cinematográfica: o espectador fica “sensível a estímulos” no momento de percepção da enunciação, o que teria relação inclusive com a disposição física da sala de cinema, cuja configuração potencializaria a concentração do espectador (BRANIGAN, 1992, p. 100; BORDWELL, 1985, p. 32). A narração, segundo Bordwell (1985, p. 14), é justamente uma configuração de estímulos que fazem com que a história seja construída na mente do espectador. Estes estímulos são chamados pelo autor de *deitics* – e neste trabalho utilizamos a expressão “dêiticos discursivos” como tradução. Gaudreault e Jost (2004, p. 47) afirmam que estes dêiticos são marcas, sinais deixados pelo responsável pelo discurso.

Christian Metz (1972, p. 19) afirma que a percepção sempre é uma construção ativa que manipula indícios de modo mais ou menos “atualizante”. Da mesma forma, Umberto Eco (1979, p. 35) comenta que “[...] um texto apresenta uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário”. Esta atualização, portanto, se refere à (re)construção da história na mente do espectador (usando as palavras de Branigan), o que, segundo Eco, é feito em porções sucessivas: embora a história de um filme (fábula) seja concebida como terminada pelo autor, apresenta-se ao leitor como em devir (*ibid.*, p. 93).

Desta forma, entendemos que o processo de percepção de um filme é uma relação de envio de informações da instância narradora para o espectador, que, atuando no processo, capta esses dêiticos e interpreta/reconfigura a história. Bordwell (1985, pp. 32-33; 45) entende que assistir a um filme, por esse motivo, é uma atividade habilidosa que envolve por um lado o conhecimento de experiências anteriores por parte do espectador – permitindo a formulação de hipóteses, expectativas, suposições –, e por outro a estrutura e o material do próprio filme, que apresenta padrões, brechas, sugestões, dêiticos: para ele, o cinema treina

seu espectador e faz uso das lições que ensinou. Entendemos que esta “didática” acontece também para um filme específico: é o que chamamos de “processo de configuração e interpretação da estrutura narrativa”.

Em resumo, consideramos que a enunciação, no cinema, está associada a um processo de controle da apresentação de indícios a partir de um emissor para configurar a narrativa, de acordo com uma coerência espaço-temporal que deve ser respeitada. Mais à frente, analisaremos, portanto, a “orquestração” (termo proposto por Gaudreault e Jost) de instrumentos narrativos em *The Truman Show*.

Moldura e encaixe: *reality show*

Em *The Truman Show*, causam estranhamento alguns elementos discursivos que apontamos na Introdução: telas dentro de telas, emolduradas de forma visível por retângulos e/ou sombreamentos nos cantos da imagem; granulações da imagem; ângulos incomuns; uso de lentes de distorção. Para compreender a articulação destes elementos, começamos estudando os conceitos de moldura.

O pesquisador Geraldo Nascimento descreve um instrumental teórico desenvolvido pelo Groupe μ para a análise de quadros. Partindo do conceito de *quadro* como “fechamento regular que isola o campo da representação da superfície circunstante”, apresentado por Meyer Shapiro, os teóricos desenvolvem os de *contorno* – traço não material que divide o espaço – e *moldura* – artifício semiótico que determina uma unidade orgânica: um enunciado de ordem plástica (NASCIMENTO, 2006, pp. 123-124). O conteúdo compreendido dentro dos limites desta janela, portanto, “recebe estatuto semiótico”, e “[...] é sobre os signos contidos neste espaço que a atenção do espectador deve se focalizar” (*ibid.*, p. 124). Metz (1991, pp. 72-73) entende, da mesma forma, que um “quadro interior” é uma delimitação espacial, uma restrição visual, uma marcação de campo, uma figura de imagem, num princípio de redobramento (tela sobre tela) metadiscursivo por inclusão espacial. Para o autor, o quadro interior, “segundo”, faz parte da diegese: é o lugar da enunciação (*ibid.*, p. 72).

No filme que estudamos, a marcação por molduras é um artifício utilizado para intensificar a intercalação de narrativas: ao se apresentar, em uma sequência, uma cena do *reality show* televisivo entre duas cenas da equipe de produção do programa, por exemplo, o jogo de olhares se torna ainda mais claro porque as tomadas de Truman são feitas a partir de enquadramentos definidos por molduras e sombreamentos dos cantos da tela.

Este “jogo” se trata de um percurso intercalando narrativas diferentes no interior do filme. Ao tratar deste assunto, Tzvetan Todorov (1970, p. 119) apresenta um conceito da teoria literária que parece apropriado para compreender nosso objeto: trata-se do *encaixe* narrativo. O autor afirma que em uma narrativa há uma forte ligação entre as personagens e a ação; justamente por isso, cada nova personagem em uma história significa uma nova intriga. Cita como exemplo *As Mil e Uma Noites*, quando aparece uma nova personagem, a segunda história é englobada pela primeira, tornando-se a “narrativa de uma narrativa”; e, para Todorov, “ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe” (TODOROV, 1970, p. 123; 126).

Por conter narrativas de encaixe, *The Truman Show* pode ser entendido como um “*multi-layered film*”ⁱⁱ. Uma destas camadas narrativas “encaixadas” é o *reality show* televisivo, o que faz com que o filme possa ser entendido como um produto *híbrido*ⁱⁱⁱ a partir da concepção de Denize Araujo. A autora afirma que em textos híbridos há processos de fusão ou interação, criando uma “identidade plural, constituída de fragmentos”; mais à frente, afirma que hibridação seria “[...] a coexistência de duas estéticas distintas que dialogam e se complementam, criando um texto terceiro com elementos de ambas as estéticas-base” (ARAUJO, 2007, p. 57; 71).

Pensamos que os elementos da “estética” do *reality show* – que se apresentam no filme – podem ser resumidos em dois conceitos: o de *dispositivo* apresentado por Cezar Migliorin, e o de *index-appeal* desenvolvido por Fernando Andacht.

Migliorin entende o dispositivo como estratégia narrativa. Para ele, trata-se da

[...] introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia, etc.) (MIGLIORIN, 2005, p. 83).

No caso de um *reality show*, o dispositivo “[...] pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependendo da ação dos atores e de suas interconexões [...]” (*ibid.*, p. 83). O controle do dispositivo se dá através de um regime de visibilidade total, em que câmeras não deixam zonas de sombra (*ibid.*, p. 89), a que poderíamos associar o conceito de *panóptico* conforme trabalhado por Michel Foucault.

Em *The Truman Show*, além de uma grande rede de câmeras (5.000, segundo a equipe de produção do programa), há a figura do diretor que tem um profundo conhecimento do posicionamento destes equipamentos – o que fica explícito no momento em que o diretor cria sequências dramáticas ao vivo, dando ordens de alternância de câmeras para o operador de imagem.

Já para Andacht, “[...] o verdadeiro protagonista do formato [*reality show*] é a ‘transpiração sígnica ou a exalação indicial’ [...]” (ANDACHT, 2003, p. 5) a partir da (atu)ação dos personagens. O aparato tecnológico de vigilância constante (câmeras e microfones) funcionaria como uma “rede de caça de indícios” (*ibid.*, p. 5). Desta forma, aquilo que o autor considera como a “estratégia de sentido fundamental” do formato seria a possibilidade de captação de traços, pegadas, rastros, indícios – um “vazamento contínuo” de índices corporais que emergem no *reality show* (ANDACHT, 2005, p. 118; 119).

O conceito proposto por Andacht é o de *index-appeal*. Segundo o autor, o espectador do *reality show* busca o contato com o “autêntico” (*ibid.*, p. 103): assim, o *index-appeal* seria uma “apelação” à geração de signos, de forma que o público viraria um “turista da interação” (ANDACHT, 2003, p. 4; 3).

Em resumo, a partir do controle do dispositivo, que capta estes indícios, cria-se “narrativas”: os participantes sofrem “[...] um processo midiático exorbitante de seu *self* habitual, para gerar rastros que, selecionados, repetidos e montados, segundo as regras do gênero, produzem uma colagem desmesurada, feita de sinédoques corporais [...]” – podemos nos lembrar das “chamadas” de alguns minutos do programa *Big Brother Brasil*, quando se apresenta “condensados” das principais intrigas do dia, filmadas e editadas. É exatamente isto o que acontece no *reality show* televisivo dentro do filme que estudamos – com a diferença que o diretor, o controlador do dispositivo, aparece efetivamente para os espectadores extradiegéticos, encarnado na figura de *Christof*: neste caso, podemos examinar o processo de criação narrativa a partir dos indícios em três tempos: observando o *reality show*, a orquestração dos elementos narrativos pela produção do programa, e por fim a reação dos espectadores extradiegéticos. É o que analisaremos em seguida.

Análise da estruturação narrativa

Uma das principais cenas do filme é apresentada entre 55’20” e 1h 00’59”. Truman encontra-se com seu amigo Marlon e fala sobre sua sensação de que está sendo “seguido”.

Marlon o conforta com um discurso em que se remete à juventude dos dois, mostrando o quanto sua vida é boa e aquele mundo é “seguro”.

A cena é um ponto crucial do filme por dois motivos: é a primeira vez em que a equipe de produção aparece, desde os créditos iniciais; e fica claro, a partir da intercalação de percursos narrativos, que os indícios são manipulados. Enquanto Marlon declara a Truman “A última coisa que eu jamais faria... é mentir para você”, vemos o diretor ditando cada uma destas palavras ao ator, que ouve através de um fone de ouvido e “atua” para Truman – o discurso não é nada autêntico, portanto.

Em seguida, o ator aponta para outra personagem que vem andando em direção a Truman: seu pai, que estava sumido há anos. Este ponto é um dos mais dramáticos do filme, pela composição de elementos narrativos. O que nos interessa é a forma como se apresenta o controle destes elementos: o diretor Christof “orquestra” enquadramentos e cortes – aproveitando o material indicial “autêntico” da reação de Truman –, *close-ups* e trilha sonora. Em seguida vemos a “recepção” instantânea do resultado da edição: sorrisos estampados nos rostos de Truman, dos espectadores diegéticos e da produção (incluindo os operadores, o diretor e os patrocinadores): sinal do sucesso completo do diretor – onisciente e onipresente, por seu controle e ciência do posicionamento das câmeras, e onipotente, pelo controle do dispositivo na fabricação de narrativas.

Procuramos exemplificar a estruturação narrativa a partir das duas figuras^{iv} da página seguinte. A *Figura 1* é constituída de um *frame* de cada uma das tomadas; e a *Figura 2*, a partir destes quadros, representa o cruzamento do percurso narrativo pelos três núcleos de personagens: 1) programa televisivo; 2) equipe de produção do programa; 3) espectadores diegéticos.



Figura 1: *frames* de algumas das tomadas da cena estudada.

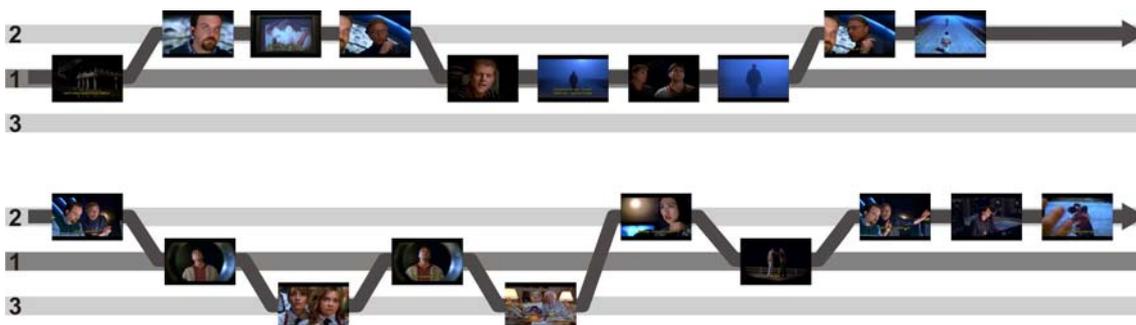


Figura 2: esquema do cruzamento narrativo entre os núcleos.

Desde os 14 minutos de filme aparecem cenas dos espectadores diegéticos; mas esta é a primeira vez em que há uma cena tão dinâmica de alternâncias entre os três núcleos: na porção central da cena, em cerca de 30 segundos, intercalam-se aparições do estúdio de produção do programa a tomadas dos espectadores diegéticos: duas garçonetes, duas senhoras sentadas em um sofá, três japoneses à mesa, até o último quadro, da atriz que interpretava Lauren, a paixão de Truman. Este tipo de arranjo (jogo de olhares) continua ocorrendo até o final do filme.

Os enquadramentos do programa televisivo são emoldurados (principalmente por sombras nos cantos da tela) e/ou apresentam outros indícios como deformação (ex: as tomadas a partir de um botão na roupa do pai de Truman) e granulação da imagem (ex:

planos gerais do encontro e do abraço das personagens). Nas cenas da produção, aparecem diversos monitores com as tomadas das câmeras do programa, configurando-se estruturas em abismo.

O controle do dispositivo é evidenciado pelos dois aspectos que apontamos: variedade de meios de captação de indícios e a manipulação destes pelo diretor. Por fim, a grande intercalação de olhares, representada pelo esquema, deixa claro o “encaixe” de cada narrativa nas outras duas.

Considerações finais

Quando trabalhamos a partir dos conceitos de narração e enunciação, verificamos que no filme há uma configuração de elementos discursivos. Ao percebê-los, o “leitor” atualizaria esta lógica, compreendendo o funcionamento do filme e, nos termos de Eco (1979, p. 85), podendo questionar-se sobre a história propriamente, a fábula. Por isso, podemos dizer que a leitura destes elementos discursivos orienta um percurso de leitura da obra.

Esta lógica, a nosso ver, está presente: 1) na linguagem do cinema narrativo de ficção; 2) em um texto fílmico específico – neste caso, *The Truman Show* em sua totalidade; 3) no gênero televisivo *reality show* – o programa dentro do filme; 4) na fábula do filme – às avessas, pois é a partir da leitura de elementos de *falha* do dispositivo que o personagem descobre a ficção do seu mundo (como exemplificamos na Introdução). A partir disso, entendemos que todas estas narrativas têm algo em comum, configurando um processo “multiespelhado”: a estrutura narrativa é reiterada em vários níveis.

Cabe lembrar, porém, que há uma “moldura geral” no filme: na verdade, tudo é ficção. Em artigo sobre o filme, Ronald Bishop (2000) analisa a forma como certos elementos narrativos são apresentados a fim de criar uma falsa impressão de autocrítica midiática. Seu tema, portanto, é a (pseudo)crítica midiática que é feita no “palco” da mídia – no seu “gramado”, para se dizer: a única possibilidade de se criticar a mídia seriamente é criticar dentro da moldura criada por ela mesma; filmes como *The Truman Show* apresentariam, portanto, o único verdadeiro discurso sobre a crítica midiática (*ibid.*, p. 9-10; 17).

O espectador perceberia o filme como proposta de crítica da mídia, e consideraria ele mesmo longe de “cair” nas armadilhas criadas pela mídia, como o fazem os espectadores diegéticos (*couch-potatoes*), “viciados” em assistir o programa televisivo, e facilmente manipulados pela orquestração dramática construída pelo diretor. A questão, segundo Bishop,

é que o este é único discurso de crítica midiática: criticamos consumindo e continuamos a comprar estes produtos (*ibid.*, p. 10).

De qualquer modo, nosso interesse maior concentrou-se na forma como esta grande ficção é estruturada. Consideramos viável, portanto, afirmar que a estrutura narrativa de *The Truman Show* é baseada na reiteração desta estrutura: o filme opera segundo um complexo percurso narrativo multimidiático em abismo – e em encaixe.

Referências

ANDACHT, Fernando. “Uma aproximação analítica ao formato televisivo do reality show Big Brother”. *Revista Galáxia*, n. 6, out. 2003, pp. 245-264. (Cópia formatada de maneira diferente da revista original, p. 1-14).

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

ARAÚJO, Denize Correa. *Imagens revisitadas: ensaios sobre a estética da hipervenção*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989. (Linguagem / crítica).

BISHOP, Ronald. “Good Afternoon, Good Evening, and Good Night: *The Truman Show* as Media Criticism. In: *Journal of Communication Inquiry*, Sage Publications, v. 24, n. 1, pp. 6-18, 2000. Disponível em: <<http://jci.sagepub.com/cgi/content/abstract/24/1/6>>. Acesso em: 25 ago. 2009.

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

BRANIGAN, Edward. *Narrative comprehension and film*. Londres: Routledge, 1992.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. trad. Atílio Cancian. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Estudos).

GAUDREAULT, André; JOST, François. “Enunciation and Narration”. In: MILLER, Toby; STAM, Robert. *A companion to film theory*. pp. 45-63. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Col. Logoteca)

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. (Imprensa Universitária; 1).

METZ, Christian. *A significação no cinema*. trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates; 54).

_____. *L'enunciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

MIGLIORIN, Cezar. “O dispositivo como estratégia narrativa”. In: LEMOS, André; BERGER, Christa; BARBOSA, Marialva (orgs.). *Livro da XIV Compós – 2005: Narrativas midiáticas contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006. pp. 82-94.

NASCIMENTO, Geraldo. “O Bandido à luz das molduras”. *Revista Significação*, São Paulo, n.13, mar. 1999. pp. 143-161.

THE TRUMAN SHOW. Direção de Peter Weir. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1998. 1 filme (103 min).

TODOROV, Tzvetan. “A análise estrutural da narrativa”. In: *As estruturas narrativas*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Col. Debates: literatura). pp. 79-89.

ⁱ Artigo apresentado a partir de reflexões que integram o projeto de pesquisa intitulado “Quando a ficção cinematográfica enquadra o *reality show*: uma inter-relação de mídias audiovisuais em *The Truman Show*”, realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil.

ⁱⁱ

Definição proposta pelo pesquisador Nola Gallagher no artigo “The power of the image: *The Truman Show*”. *Revista Australian Screen Education*, n. 34, outono de 2004, pp. 111-113.

ⁱⁱⁱ

No filme, poderíamos dizer que esta hibridação acontece de forma *paródica*. Segundo Linda Hutcheon, a paródia é uma “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmbito da semelhança”; como, porém, “o prefixo grego *para-* pode tanto significar ‘contorno’ como ‘perto’ ou ‘ao lado’”, Hutcheon estabelece uma diferença entre vários tipos de paródia (HUTCHEON, p. 47). Neste caso, mais do que uma “paródia crítica”, entendemos que a visão do *reality show*, dentro do filme, é uma “paródia lúdica”: como exemplo, os locais inusitados em que as câmeras são escondidas, e os gestos e olhares dos personagens coadjuvantes que imitam de forma exagerada a convenção das chamadas de *merchandising* televisivas.

^{iv}

As duas figuras estão reduzidas, neste artigo, para facilitar a visualização. Dos 31 quadros que compõem a montagem original, apresentamos os *frames* 11 a 30, na Figura 1, e 01 a 20 na Figura 2.

Artigo apresentado a partir de reflexões que integram o projeto de pesquisa intitulado “Quando a ficção cinematográfica enquadra o *reality show*: uma inter-relação de mídias audiovisuais em *The Truman Show*”, realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil.

Definição proposta pelo pesquisador Nola Gallagher no artigo “The power of the image: *The Truman Show*”. *Revista Australian Screen Education*, n. 34, outono de 2004, pp. 111-113.

No filme, poderíamos dizer que esta hibridação acontece de forma *paródica*. Segundo Linda Hutcheon, a paródia é uma “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmbito da semelhança”; como, porém, “o prefixo grego *para-* pode tanto significar ‘contorno’ como ‘perto’ ou ‘ao lado’”, Hutcheon estabelece uma diferença entre vários tipos de paródia (HUTCHEON, p. 47). Neste caso, mais do que uma “paródia crítica”, entendemos que a visão do *reality show*, dentro do filme, é uma “paródia lúdica”: como exemplo, os locais inusitados em que as câmeras são escondidas, e os gestos e olhares dos personagens coadjuvantes que imitam de forma exagerada a convenção das chamadas de *merchandising* televisivas.

As duas figuras estão reduzidas, neste artigo, para facilitar a visualização. Dos 31 quadros que compõem a montagem original, apresentamos os *frames* 11 a 30, na Figura 1, e 01 a 20 na Figura 2.