

Estéticas, narrativas e modos de produção da ficção televisiva em tempos de pandemia: um estudo da série "Diário de um Confinado"¹

Diego Roberto Silva CAVALCANTE²

Letícia Xavier de Lemos CAPANEMA³

Luísa Guimarães GRATÃO⁴

Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT

RESUMO

Este artigo tem por objetivo investigar produções audiovisuais que assumiram o paradoxo de vivenciar a pandemia do novo coronavírus e simultaneamente representá-la, compreendendo a influência das restrições de biossegurança em seus aspectos narrativos, estéticos e em seus modos de produção. Nesse sentido, destacamos a primeira temporada da série “Diário de um confinado” (Bruno Mazzeo e Joana Jabace), realizada pela Rede Globo em 2020. Produzida e veiculada em plena crise sanitária, a obra se vale do humor para representar o dia-a-dia do personagem Murilo (Bruno Mazzeo) em sua adaptação ao confinamento imposto pela propagação do vírus. Para analisá-la, nos debruçamos em revisões bibliográficas com base em autores(as) como Alex Damasceno (2020), Arlindo Machado (1993, 2000); Daniele Ribeiro Fortuna, Mylena Bonfim de Oliveira e Mariana Saramago Ambrósio Soares (2018); Luiz Antônio Marcuschi (2002); Roberta Veiga (2010); e por fim, Timur Bekmambetov (2015).

PALAVRAS-CHAVE: ficção seriada; pandemia; estética; narrativa; produção.

INTRODUÇÃO

A propagação do novo coronavírus (Sars-CoV-2) ao redor do mundo no início de 2020 tem afetado a produção audiovisual em suas diversas manifestações, como as realizações independentes, bem como aquelas oriundas das indústrias cinematográfica e televisiva. Essas últimas, por sua vez, caracterizam-se, dentre outros aspectos, pela produção coletiva, mobilizando equipes, muitas vezes numerosas, e no caso do cinema,

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da UFMT, e-mail: cavalcante.diego16@gmail.com

³ Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da UFMT, e-mail: luisagratao@gmail.com

⁴ Orientadora do trabalho, professora do Curso de Cinema e Audiovisual da FCA-UFMT, e-mail: capanema.leticia@gmail.com

projeções coletivas em salas de exibição – atividades que se encontram comprometidas diante das necessárias regras de isolamento. Ao mesmo tempo, o audiovisual tem sido um importante meio para expressar a experiência da pandemia, gerando obras capazes de registrar e narrar o momento histórico de uma crise planetária que afeta a tudo e a todos. Diante desse contexto, surge o paradoxo de viver a crise sanitária e, ao mesmo tempo, produzir conteúdos midiáticos sobre ela. Este desafio tem sido enfrentado pelas diversas vertentes da produção audiovisual, revelando fragilidades, como a falta de políticas públicas destinadas ao setor⁵, e potencialidades, como o *streaming* enquanto importante via para distribuição de conteúdos audiovisuais.

Assim, diante do cenário pandêmico, novas práticas para produção audiovisual se instauram. Práticas essas que precisam respeitar o distanciamento social e que estejam dentro das normas de biossegurança. As estratégias buscadas são diversas. Alguns cineastas, por exemplo, priorizaram a produção remota e colaborativa, como é o caso de Petra Costa, que desenvolve o projeto de documentário "Dystopia" (em produção) a partir de vídeos enviados por cinegrafistas de todo o Brasil. Já a série "Homemade" (Pablo Larraín, 2020), distribuída pela plataforma de *streaming* Netflix, optou por convidar cineastas de diversas partes do mundo a produzir curtas em suas próprias casas, em respeito ao isolamento social. A Rede Globo de televisão, por sua vez, adaptou seus processos de produção, fechou temporariamente seus estúdios e incentivou a realização de programas na casa de atores e apresentadores, como o programa cômico "Sinta-se em Casa" (Marcelo Adnet, 2020) e a série "Amor e Sorte" (Jorge Furtado, 2020).

Diante desse contexto, este estudo propõe investigar produções audiovisuais realizadas durante a pandemia de COVID-19 e que tratam justamente da experiência da crise sanitária, respondendo aos seguintes questionamentos: Quais estratégias têm sido adotadas pela produção audiovisual no contexto do isolamento social? As narrativas apresentadas refletem o que de fato é viver a pandemia? Elas abraçam as fraturas sociais geradas e/ou amplificadas no contexto da crise sanitária? Que estéticas emergem do audiovisual pandêmico?

⁵ Uma análise da crise governamental e das políticas voltadas à cultura e ao audiovisual durante a pandemia é desenvolvida no artigo "Políticas da cultura em tempos de pandemia: impactos no cinema" (GRATÃO, CAVALCANTE, CAPANEMA, 2020), publicado nos Anais do 9º Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades.

Orientado por essas questões, este artigo busca refletir sobre os modos de produção, bem como sobre as narrativas e as estéticas geradas durante a pandemia, ressaltando a produção seriada televisiva que busca representar a crise sanitária por meio da ficção. Nesse sentido, destacamos a série “Diário de um confinado” (Bruno Mazzeo e Joana Jabace, 2020) realizada pela Rede Globo, investigando os modos como o programa representa a pandemia ao mesmo tempo em que vive os seus efeitos.

“Diário de um confinado” apresenta o cotidiano de Murilo, um homem de meia idade e de classe média, que busca se adaptar à nova realidade em tempos de isolamento social durante a pandemia de COVID-19. A série nasce em meio à crise sanitária, buscando outros modos de produção que respeitem os protocolos de biossegurança. Assim, destacamos as estratégias adotadas para sua produção, e sobretudo, a maneira como elas interferem na estética e na construção narrativa da obra. Em seguida, analisaremos o modo pelo qual a série se apropria do gênero confessional como recurso narrativo, em especial, dialogando com o formato *vlog*, entendido aqui de forma ampla e contemporânea (MARCUSCHI, 2006). Analisaremos também a construção do personagem Murilo, interpretado pelo ator Bruno Mazzeo, e sua representação social, destacando a perspectiva pela qual é retratada a experiência do isolamento social dentro da série. Por fim, identificamos os aspectos estéticos que marcam a obra, ressaltando as telas como mediadoras de sujeitos em situação de confinamento, e distinguindo o *screenlife* (TIMUR BEKMAMBETOV apud ALEX DAMASCENO, 2020) como expressão visual que ganha propulsão no contexto da pandemia.

A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM SITUAÇÕES DE CRISE

Ao longo de sua história, a atividade audiovisual precisou se adaptar a cenários difíceis como o que tem se apresentado durante a pandemia de COVID-19. Entretanto, conjunturas adversas como essa provocam adaptações, gerando novos modos de produção e, conseqüentemente, afetando aspectos narrativos e estéticos das obras audiovisuais. Um exemplo imperativo da busca por novas narrativas, estéticas e modos da produção fílmica durante e após um evento catastrófico é o Neorealismo Italiano, importante movimento cinematográfico que surge em meados dos anos 1940, no contexto do fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). No entanto, diferentemente dos efeitos causados pela pandemia de COVID-19, a Segunda Grande Guerra converteu a Itália em

ruínas, fazendo com que cineastas tivessem que lidar com a barbárie e com a destruição. Nessas circunstâncias, adaptar o propósito do fazer filmico, assim como de suas formas e modos de produção, passa a ser algo incontornável. Além disso, a guerra não muda apenas o modo de produzir filmes, mas também suas intenções temáticas e discursivas. Assim, o cinema italiano do pós-guerra se interessa pelo presente, pelas fraturas da guerra, pela realidade do momento. As filmagens ganham as ruas e locações reais, assim como personagens e histórias emergem da realidade por meio de atores não profissionais que encenam suas próprias experiências (MASCARELLO, 2006). Desse modo, a nova forma de olhar o mundo durante e após a guerra influencia a maneira de pensar a obra filmica, afetando a escolha dos assuntos abordados (tema), a maneira de contar histórias (narrativa) e a sua forma (estética).

De fato, acontecimentos catastróficos provocam, em diferentes proporções, a necessidade de adaptação de produções audiovisuais, bem como a urgência em narrar as experiências de seu tempo. Desde março de 2020, quando a Organização Mundial de Saúde decretou estado de pandemia causado pelo novo coronavírus⁶, o campo audiovisual tem buscado alternativas de produção que respeitem o distanciamento social, ao mesmo tempo em que propõe representações da experiência da pandemia.

No contexto da indústria audiovisual brasileira, o setor televisivo, em especial a Rede Globo, também sofre os impactos da pandemia. Durante a crise sanitária, o planejamento da emissora precisou ser revisto e adequado às normas de biossegurança. Muitas produções foram paralisadas ou simplesmente adiadas⁷. As telenovelas em curso – produto de maior faturamento do canal, que tem uma produção em escala e simultânea (ao mesmo tempo que se faz é também exibida) precisaram ser postergadas. Como solução às paralisações, o grupo Globo revisitou seu vasto catálogo de novelas para reprisá-las, preenchendo, assim, a grade exclusiva do horário nobre, antes destinada às telenovelas inéditas – uma ação nunca antes vista na emissora. Além dessas, outras alternativas também foram adotadas, como a produção em isolamento, com assistência

⁶ <https://www.who.int/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020>

⁷ Em agosto de 2019, a Rede Globo de televisão inaugurou o MG4# (Módulo de Produção 4), um conjunto de 3 estúdios que compõem o maior complexo de produção de conteúdo da América Latina, mas que não pode ser utilizado em toda sua capacidade devido à pandemia. Informação disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/08/08/globo-inaugura-o-mg4-conjunto-de-3-novos-estudios-que-amplia-o-maior-complexo-de-producao-de-conteudo-da-america-latina.ghtml>

remota de equipes. Nesse conjunto de circunstâncias é que foi criada a série "Diário de um confinado", produção adaptada às restrições da pandemia e que retrata a situação do confinamento por meio da comédia.

Criada por Joana Jabace e seu marido, o ator Bruno Mazzeo, a série foi idealizada na e sobre a quarentena de forma predominantemente remota, respeitando as normas de segurança. Segundo Jabace⁸, diretora da série, o intuito era fazer algo artesanal, mas não amador. Para isso, grande parte dos integrantes da equipe trabalhou remotamente, cada um, de sua casa. As gravações foram realizadas no apartamento onde moram Jabace, Mazzeo e seus dois filhos. Assim, desde a pré-produção até a pós-produção, o profissional invadiu o particular. É o paradoxo de viver a pandemia e, ao mesmo tempo, produzir uma obra audiovisual sobre ela.

Segundo divulgação da própria emissora⁹, para realização da série, a Rede Globo disponibilizou materiais de captação de imagem e som, como câmeras com sensores *full frame*, estabilização, *smartphones* (primeira vez que se utiliza celulares com câmeras com alta performance em produções da emissora), além de *links* de vídeo, microfones de alta sensibilidade, *ringlights* e outros itens de iluminação. No entanto, todo o processo foi monitorado remotamente por uma equipe chamada Tecnologia Globo. Os equipamentos foram ligados a um aplicativo de assistência que possibilitou o controle à distância. Já para os atores convidados, que participaram interagindo por videoconferência com Mazzeo, foram disponibilizados dois celulares de última geração – um *smartphone* conectado em uma *webmeeting*, para o monitoramento da equipe; e outro para a captação em 4k.

As adaptações não se restringiram a equipamentos, mas implicaram também na redução de profissionais em modo presencial e em novos protocolos de trabalho. Em ambas temporadas, a equipe presencial se concentrou em um número ínfimo se comparado às produções da emissora anteriores à pandemia: Joana Jabace, diretora do projeto; Bruno Mazzeo, roteirista e ator protagonista; e Glauco Firpo, o diretor de fotografia que se mudou para o apartamento do casal configurando como o único

⁸<https://imprensa.globo.com/programas/americas/textos/uma-obra-pensada-e-produzida-especialmente-para-a-quarentena-1/>

⁹<https://imprensa.globo.com/programas/americas/textos/uma-obra-pensada-e-produzida-especialmente-para-a-quarentena-1/>

elemento extra para além da família; e de Débora Bloch , atriz que mora no mesmo edifício e que, além de personagem, divide a direção de um episódio com Joana. E assim a obra é construída através da intimidade.

Além de uma configuração especial de equipamentos e protocolos de trabalho para uma equipe majoritariamente remota, o enredo se desenvolve em espaços restritos. Os primeiros episódios se limitam a uma única locação: o apartamento de Murilo, com cenas pontuais no elevador ou corredor onde o personagem interage com a vizinha (Débora Bloch). A segunda temporada, por sua vez, aborda o tema da flexibilização da pandemia no segundo semestre do ano de 2020, assim, o drama (e o cômico) de Murilo é agora estar com as pessoas. Em termos de produção, a segunda temporada se manteve com equipes remotas e reduzidas. O diretor de fotografia, mais uma vez, se hospedou na casa de Mazzeo durante as gravações. Assim como o Brasil experimentava medidas flexíveis, a realização da segunda temporada também contou com algumas cenas externas.

Encarar um cenário pandêmico é, de fato, desafiador no contexto de uma produção audiovisual. A Rede Globo de televisão, como grande indústria que é, encontrou meios para adaptar a produção de suas séries originais e, mais que isso, para criar uma crônica da quarentena. Os episódios foram construídos e realizados ao sabor dos acontecimentos relacionados à pandemia. Cada temporada narra e é produzida conforme o estágio da pandemia em que a equipe se encontrava. O paradoxo se estabelece. Um embaralhamento entre ficção e realidade pela via da comédia e da crônica do cotidiano pandêmico.

NARRATIVAS DA QUARENTENA

A narrativa seriada, como descreve Arlindo Machado (2000), surge em diferentes momentos históricos. Ao considerar o que conhecemos como o modelo básico de serialização audiovisual, devemos creditar sua paternidade às formas epistolares na literatura (cartas e sermões) e às narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), herdada pelos folhetins, radiodramas e radionovelas, pelo cinema e, por fim, pela televisão.

Segundo Machado (2000), chamamos por serialidade conteúdos descontínuos e fragmentados. No contexto televisivo, com base na terminologia sugerida por Renata Pallotini (1998), Machado explica que existem basicamente três tipos principais de

narrativas seriadas. No primeiro caso, chamamos de *capítulos* quando um único enredo (ou várias narrativas paralelas e entrelaçadas) perpassam todos os capítulos, como é o caso de telenovelas e minisséries. No segundo caso, se diz *episódios seriados* as narrativas completas e autônomas a cada episódio, onde se faz a permanência dos personagens principais e uma mesma situação. Finalmente, temos o último tipo de serialização, onde a única coisa que permanece entre episódios é a mesma temática. Esse tipo de construção chamamos de *episódios unitários*.

Isso não significa, claro, que obras audiovisuais, sendo elas contemporâneas ou antecessoras a este século, não se apropriam de mais de um segmento serializado. Pelo contrário, se consideramos os parâmetros acima, "Diário de um Confinado" está na intersecção entre o primeiro e o segundo caso, ou seja, apresenta características capitulares e episódicas. Na série, os episódios de ambas temporadas são autônomos e completos, já que abordam um dia da vida de Murilo, com começo, meio e fim. Ao mesmo tempo, a série apresenta continuidade narrativa, visto que o protagonista progride em sua situação de isolamento, apresentando “uma única narrativa que se sucede mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos”, como descreve Machado (2000, p.84). Em cada temporada, acompanhamos a fase que a pandemia se encontra. A organização da narrativa da série permite que ela seja assistida de maneira sequencial (seguindo a ordem dos episódios), mas também de modo aleatório, já que cada episódio guarda certa autonomia narrativa.

As incertezas, as restrições, o pavor da contaminação e a solidão do isolamento são temas tratados na primeira temporada. Interessante notar como a obra propõe um diálogo direto e certo com público, não apenas com as situações de identificação com a pandemia – como a paranoia e a obrigação de desinfetar sacolas e objetos vindos da rua –, mas estabelece uma relação familiar por meio do formato. Já anunciado no título da série, o *diário* é uma forma íntima de narrar os acontecimentos. Mas Mazzeo não se ateu apenas ao formato proposto por Santo Agostinho, precursor da narrativa autobiográfica confessional. Ele incorporou os dilemas do protagonista ao se apropriar do formato *vlog*.

Nas últimas décadas, com a presença cada vez maior da internet como plataforma para as práticas culturais, as narrativas seriadas, mais especificamente suas estruturas de enredo, se dissolveram em diferentes sítios eletrônicos. Nesse sentido, podemos destacar a emergência e a proliferação de *blogs*, *podcasts*, *vlogs* como formatos continuadores

tanto da serialização quanto do antigo gênero confessional e dos diários íntimos. Todos possuem natureza linguística própria, mas também compartilham características seriadas.

Em "Diário de um confinado", como o próprio título indica, Murilo grava vídeos confessionais, dirigindo seu olhar para a câmera do seu celular, e por conseguinte, aos espectadores. Essas breves confissões compõem o final dos episódios, quando Murilo completa o ritual de mais um dia de isolamento social. Dessa maneira, pode-se aproximar a série ao popular gênero audiovisual chamado *vlog*. Não apenas por ter um protagonista que se volta à câmera em alguns momentos, quebrando a quarta parede¹⁰, por meio de um gesto confessional, mas principalmente pela presença do relato cotidiano em enquadramento e duração semelhantes àqueles encontrados em *vlogs* (os episódios da série duram cerca de 10 minutos). Outro fator relevante é o modo como o produto final, a priori, chega ao espectador. No dia 11 de junho do ano de 2020, a obra foi hospedada com exclusividade no serviço de *streaming* do conglomerado Globo, a Globoplay. Antes de sua transmissão televisiva, o foco era se comunicar com os usuários interativos da internet – lugar onde o gênero *vlog* se criou, popularizou e se consolidou.

Mas afinal, qual isolamento social é mostrado em “Diário de um confinado”? Como ocorre a ficcionalização da pandemia nesta série de humor? Ao analisarmos a construção do protagonista, nos deparamos com um homem branco, em seus quarenta anos, proveniente de classe média alta, neurótico e altamente dependente das mulheres que o cercam (sua mãe, sua empregada doméstica, sua psicóloga, sua vizinha). Grande parte dos conflitos do personagem se deve à sua falta de habilidade com serviços domésticos necessários em tempos de pandemia. Uma construção estereotipada do lugar social que o protagonista ocupa.

Logo, a representação pandêmica proposta pela série é circunscrita a uma perspectiva privilegiada dos eixos estruturantes que constituem a nossa sociedade: raça, gênero e classe social. A série pouco (ou nada) aborda as fraturas e desigualdades sociais que se aprofundam durante a pandemia. Pelo contrário, "Diário de um Confinado" se configura como uma série cômica centrada nas dificuldades cotidianas de um homem solteiro, branco e de classe média alta que busca se organizar sozinho durante a pandemia,

¹⁰ No século XVII, o teatro assumiu a “quarta parede” e fez a encenação se produzir como uma forma de *tableau* que, tal como uma pintura, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia. Como queria Diderot, a “quarta parede” significa uma cena absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão “em outro mundo”. (XAVIER, 2003, p.17)

desenhando uma experiência que não se compara àquela vivida por grande parte da população. O esforço de Murilo é para se adaptar, com todas as facilidades ao alcance de suas mãos, e não sobreviver. Afinal, seu maior desafio é realizar, sem ajuda das mulheres que o assessoram, as tarefas domésticas, a organização da casa e a autonomia psicológica e emocional – funções que grande parte da população feminina de classes menos privilegiadas está habituada a assumir mesmo em situações não pandêmicas. Considerando todas as restrições produtivas no período que a série foi feita, só seria possível representar uma realidade socioeconômica semelhante à posição em que o ator ocupa. Se por um lado Murilo dialoga com as questões semelhantes às do ator, por outro, a série propõe um retrato específico de um isolamento social em que classes menos favorecidas nunca tiveram o privilégio de experimentar.

SCREENLIFE E A ESTÉTICA DO ISOLAMENTO

David Bordwell (1996) aponta que grande parte das convenções audiovisuais, universais ou transculturais, surgem das necessidades de representação provocadas por determinados conjuntos de circunstâncias. Diante dessa afirmação, é possível encontrar convenções audiovisuais que se popularizaram durante a pandemia de COVID-19. Convenções essas que não nasceram exclusivamente neste período, mas que se consolidam com a urgência social imposta. Se antes o audiovisual era marcado predominantemente pela coletividade, na pandemia ele se torna um ofício predominantemente individual ou de equipes muito reduzidas devido às restrições sanitárias. Uma realidade que influenciou não apenas na representação majoritária de classes sociais mais elevadas – afinal, quais indivíduos na cadeia social conseguem acessar equipamentos em suas residências e manifestar sua realidade? – mas, sobretudo, em uma *estética do isolamento*. Ou seja, uma estética que atendessem a uma forma visual fechada, claustrofóbica, pandêmica – características que resultam no paradoxo de produzir sobre e durante a pandemia.

Ao conceber as limitações sanitárias estabelecidas na primeira fase¹¹, restringe-se a linha imaginária dentro da narrativa e da produção, influenciando assim, aspectos

¹¹<http://spcine.com.br/wp-content/uploads/PROTOCOLO-DE-SEGURANC%CC%A7A-E-SAUDE-NO-TRABALHO-DO-AUDIOVISUAL.pdf>

estéticos de uma obra. Considere que, com o confinamento, conforme mostra a primeira temporada de "Diário de um Confinado", a residência inevitavelmente torna-se a principal paisagem da obra. Desse modo, o isolamento social em seu primeiro estágio (o *lockdown*) proporcionou configurações latentes às restrições de um espaço fechado. O que influi para o principal aspecto estético presente na obra de Mazzeo e Jabace: isolamento residencial.

Narrativas da pandemia, como "Diário de um confinado", demonstram (forçosamente) uma tendência ao individual. Bauman (2001) já havia afirmado que a individualização da sociedade moderna não é mais uma escolha, e sim uma fatalidade¹². Todavia, com a pandemia, esse processo se acelera e tal individualização esbarra nas cadeias produtivas do audiovisual – produção, distribuição e exibição – bem como em suas narrativas e estéticas. Dessa forma, o “nós” perde espaço para um “eu” isolado.

A palavra *isolamento* propõe uma reflexão interessante para o andamento desta análise. Entender que a natureza da palavra vem da raiz *isola*, ilha em italiano, *insula*, em latim¹³, demonstra os artificios do protagonista em driblar o contato físico e mesmo assim estipular o “novo” modo de se comunicar, a fim de não se tornar um ser ilhado. Assim, a comunicação sob este contexto só se torna possível devido às diferentes *telas*. Importante ressaltar que, o que era conhecido como *tela* no audiovisual (um aparato técnico que tem a finalidade de exibir imagens, sejam elas analógicas ou digitais), em tempos pandêmicos expandem-se também para outros significados, que resultam em uma estética visual do isolamento.

Em "Diário de um confinado", a primeira *tela* é a tecnológica. Através de dispositivos eletrônicos portáteis, como computadores, *smartphones* e *tablets*, Murilo sustenta seus relacionamentos interpessoais, na sua maioria, mediado por *telas*. Contudo, como dito, esses recursos não ficam restritos apenas à uma função narrativa, mas são incorporados diretamente no quadro. É por meio de videochamadas, em diferentes ângulos, que o espectador é colocado na posição de confidente entre as interações do protagonista com os demais personagens, promovendo não apenas a aproximação ou a identificação com quem assiste, mas também uma estética visual.

Dentro desse aspecto tecnológico visual, se faz necessário notar o uso pela espelhagem da tela dos equipamentos eletrônicos nessas ocasiões, conforme ilustrado na

¹² BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

¹³ <https://jornal.usp.br/artigos/nenhum-homem-e-uma-ilha/>

Figura 1. Desse modo, tudo o que o espectador vê e acontece é mediado por *telas*. A ideia dialoga diretamente com o formato *screenlife*, termo proposto pelo cineasta Timur Bekmambetov em 2015 em um manifesto intitulado “*Rules of the Screenmovie: The Unfriended Manifesto for the Digital Age*”¹⁴:

Esse formato se caracteriza por ter como ambientação telas de computador ou de dispositivos móveis sem promover uma ruptura total com o dispositivo cinematográfico. Desse modo, as narrativas se desenrolam na interação estabelecida entre usuários (que são os personagens) e os diferentes programas operados na tela. (BEKMAMBETOV apud DAMASCENO, 2020, p.4)

Nessa perspectiva, o cenário físico e tradicional perde o espaço para imagens de área de trabalho (*desktop*) e as diversas possibilidades interativas destes dispositivos eletrônicos. Entretanto, é importante evidenciar que “Diário de um confinado” não é em sua totalidade uma obra de *screenlife*. A série utiliza desse formato estético/narrativo em algumas cenas para dar forma às interações do protagonista com outros personagens também isolados. Na *Figura 1*, por exemplo, temos a composição imagética *screenlife* em que Murilo frequenta uma sessão de terapia, quando a psicóloga (Fernanda Torres) é interrompida pelo filho (Joaquim Torres, também filho da atriz) – uma banal videochamada ajuda a construir um diário audiovisual de um homem privilegiado na quarentena.

Outro ponto relevante do uso de tela de dispositivo de comunicação é a configuração de outro modo de atuação. Se antes os intérpretes não olhavam diretamente para a câmera, com o *screenlife* os atores precisam conectar-se à lente da câmera que o grava. A quebra da quarta parede não é recente, entretanto, a *mise-en-scène* virtual se torna um aspecto recorrente no contexto das restrições sanitárias.

A segunda tela, utilizada em todos os episódios também como recurso de linguagem, é a *tela do espectador*. Ao montar os equipamentos para construir um diário confessional contemporâneo, nos moldes conhecidos como *vlogs*, Murilo rompe o universo ficcional interpelando o espectador. Dessa maneira, Murilo se dirige à câmera de seu celular e relata, em tom confessional, os dilemas vivenciados em mais um dia de quarentena. Assim, ultrapassa-se as fronteiras entre a diegese e o universo de quem assiste

¹⁴ <https://moviemaker.com/unfriended-rules-of-the-screenmovie-a-manifesto-for-the-digital-age/>

às ações encenadas. Atitude que evoca a estética presentes em *vlogs* distribuídos pela internet, conforme a segunda imagem da figura abaixo.

Figura 1 - Utilização de diferentes tipos de *telas* na composição estética/narrativa de "Diário de um Confinado"



Fonte: Globoplay, episódios 1 e 4

Tanto a primeira (*screenlife*) quanto a segunda tela (*vlog*) demonstram uma tendência por enquadramentos mais fechados como *close-up*, primeiros planos, planos americanos, etc. Dessa maneira, predominam recortes próximos, claustrofóbicos, e quase não há uso de planos abertos dentro da residência. A decupagem da série expressa, por meio da estética dos enquadramentos e da direção do olhar, o espaço-tempo em que a obra está inserida e quais as questões a atravessam, como a pandemia e o isolamento social.

E por fim, ainda podemos observar, na série analisada, o uso da janela como *tela*. Antes mesmo do contato com a sua vizinha Adelaide (Débora Bloch), o primeiro contato que o espectador assiste com o “mundo” é mediado pelo enquadramento desenhado pela janela do apartamento. Aqui, a janela enquadra uma perspectiva narrativa de mundo – a de Murilo.

Assim, ao considerar a janela como tela, a partir de Roberta Veiga (2010), pode-se entender que a mesma apresenta duas telas em si. A primeira, nomeada por Veiga como *cena interior*, refere-se aos elementos a partir da janela (tela) para dentro. Ou seja, as quatro paredes onde o protagonista se encontra isolado. A segunda, *cena exterior*, designa os elementos fora da janela que emergem na obra e ganham relevância narrativa e estética. Deste modo, a atmosfera residencial se esvai, mesmo que momentaneamente. Os enquadramentos mudam, gerando um quadro dentro de outro. Ao mesmo passo que sons também se alteram, criando outra paisagem sonora. A calma do “de dentro” se

confunde com o externo: a rua, os carros, as vozes. Os planos não são claustrofóbicos. Embora confinem o protagonista no quadro da janela, tais planos se abrem, evidenciando o entorno. Sendo assim, a janela como *tela* configura-se como pelo menos dois quadros distintos para o protagonista. Quadros que intermediam um diálogo entre o "de dentro" (confinamento) e o "de fora" (o mundo externo).

Assim, as *telas* em “Diário de um confinado” surgem como mediadoras da comunicação do protagonista com outros personagens, com o público, e com o mundo exterior, sendo, portanto, elementos centrais da estética do isolamento proposta pela série.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A condição paradoxal estabelecida entre a realização de “Diário de um confinado” e a disseminação do novo coronavírus, cujas as restrições se mostram como parte intrínseca no processo criativo e construtivo da obra, revelam uma interferência involuntária da pandemia em todos os aspectos do audiovisual. Mudando-se não apenas os processos, mas sobretudo, uma certa abordagem narrativa e um deslocamento estético em seu resultado final. Assim, as restrições, com o distanciamento social e as barreiras sanitárias, levaram a série a adotar propostas plausíveis em um cenário pandêmico, tornando viável a sua execução. Desse modo, este estudo buscou refletir sobre os modos de produção, as narrativas e as estéticas audiovisuais geradas durante a pandemia a partir da obra analisada.

No que se diz a respeito à viabilidade da produção, a série buscou alternativas que atendessem sua execução, respeitando a agenda vigente da época: o distanciamento social. Optando por trabalhos remotos, com equipe reduzida e o monitoramento à distância, bem como a disponibilização de equipamentos portáteis de alta qualidade, como câmeras, uso de *smartphones* e microfones. Contudo, à medida que as normas sanitárias se flexibilizaram, a série também contou com algumas cenas externas (segunda temporada). Assim, “Diário de um Confinado” é um retrato histórico não apenas narrativo sobre a pandemia, mas um diário de como foi produzir o audiovisual durante o primeiro ano da pandemia instaurada pela COVID-19.

Embora a série trate da trajetória de um personagem isolado dentro de sua casa, a narrativa apresentada, através de Murilo e suas vivências, esbarra em dilemas normativos. Uma realidade que esboça os problemas ordinários do homem burguês branco. Enquanto

parte da população brasileira se encontrava em situação de difícil sobrevivência – seja pela impossibilidade de se isolar, expondo-se ao vírus, seja pelo desemprego e pela fome – Murilo demonstrava uma divertida deficiência em realizar suas tarefas domésticas diárias. Trata-se de uma realidade paralela que destoa das fraturas sociais urgentes do Brasil.

Assim, essas delimitações físicas e humanas, forçosamente, obrigaram a obra a se valer de ferramentas que interferem na estética. Entre esses recursos destacam-se o uso do *screenlife*, a quebra da quarta parede, evocando o formato *vlog*, e a janela. Todas essas atuam como *telas* mediadoras. A primeira, intermediando as relações do mundo fictício, ou seja, a comunicação entre as personagens. A segunda, a interação que Murilo estabelece com o público. E por fim, a terceira, o diálogo do protagonista com o mundo (da janela para fora). O uso das três telas, em “Diário de um Confinado”, sugere uma tendência do audiovisual pandêmico à qual chamamos de uma *estética do isolamento*. Estética essa que ressignifica o conceito de *tela*, seja na realidade cotidiana ou na estética audiovisual, e a coloca como principal componente presente na obra. Contudo, é importante ressaltar que a *estética do isolamento* não é inédita no audiovisual, muito embora tenha se intensificado durante a pandemia. Pelo contrário, são apropriações e somatórias de elementos e/ou estéticas (como é o caso do *screenlife*) que convergem para uma fisionomia claustrofóbica da imagem.

Dessa forma, este estudo buscou compreender como a produção simbólica, em suas estéticas, narrativas e modos de produção, pode ser sintomática da maneira como lidamos e representamos situações de crise enquanto a vivenciamos. Assim, as análises da série "Diário de um confinado" e de outras produções audiovisuais que abordam a experiência da pandemia e que são realizadas durante a crise sanitária podem nos ajudar a compreender e refletir sobre o momento histórico, de consequências ainda não totalmente dimensionadas, em que estamos inseridos.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BEKMAMBETOV, Timur. **Rules of the screenmovie**: the unfriended manifesto for the digital age. Moviemaker, Los Angeles, 2015. Disponível em: <https://www.moviemaker.com/archives/moviemaking/directing/unfriended-rules-of-the-screenmovie-a-manifesto-for-the-digital-age/> Acesso em: 20 abr. 2020

BORDWELL, David. Convention, construction, and cinematic vision. In: BORDWELL, David; CARROL, Noël (org.). **Post-theory: reconstructing film studies**. 1. ed. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

DAMASCENO, A. **Screenlife e a audiovisualização do software**: uma análise do filme amizade desfeita. Comunicação & Informação, Goiânia, Goiás, v. 23, 2020. DOI: 10.5216/ci.v23.66245. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/66245>. Acesso em: 1 jul. 2021.

GRATÃO, Luísa; CAVALCANTE, Diego; CAPANEMA, Letícia. **Políticas da cultura em tempos de pandemia: impactos no cinema**. In: Anais Coninter, 2020. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/coninter2020/298667-politicas-da-cultura-em-tempos-de-pandemia--impactos-no-cinema/>. Acesso em: 1 jul. 2021.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São paulo: editora Senac, 2000.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade In: A. P. Dionísio, A. R. Machado & M. A. Bezerra (Orgs). **Gêneros Textuais & Ensino** (pp. 19-36). 2002, 2 ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Lucerna.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2012.

OLIVEIRA, Mylena Bonfim, SOARES, Mariana Saramago Ambrósio, FORTUNA, Daniele Ribeiro. **Do diário ao vlog e seus livros**: transformações das escritas de si. Cadernos do CNLF, vol. XXII, n. 03, Textos Completos. Rio de Janeiro: CiFEFiL. 2018. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xxii_cnlf/cnlf/tomo01/031.pdf. Acesso em: 3 jul. 2021.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

VEIGA, Roberta. **Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela?** Devires, Belo Horizonte, V. 7, N. 1, P. 68-93, JAN/JUN 2010. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/68>. Acesso em: 1 jul. 2021.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.